Münchener Künstlerbilder

Carl Albert Regnet

Münchener Künstlerbilder.

I.

Münchener Künstlerbilder.

Ein Beitrag

zur

Geschichte der Münchener Kunstschule

in Biographien und Charakteristiken

von

Carl Albert Regnet.

Erster Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1871.

Dem bewährten Freunde der Kunst

und der Künstler,

Herrn Gustav von Bezold,

k. b. Ministerialrath und Generalsecretär im Staatsministerium des Innern
für Kirchen- und Schulangelegenheiten

gewidmet.

Vorwort.

Mancher von denen, deren Lebensabriß mein Buch bringt, ist heimgegangen und neue Kräfte haben sich geltend gemacht. Das ist der alte Lauf der Welt. Aber deshalb haben die Jungen die Alten doch nicht in Allem überflügelt.

Mein Buch macht keine Ansprüche; möge es so freundlich aufgenommen werden als es unbefangen geboten wird. Wer meine Wahl tadelt, mag vor Allem bedenken, wie schwer sie unter so vielen bedeutenden Namen war.

München 19. März 1871.

Carl Albert Regnet.

Inhalt

des ersten Bandes.

Albrecht Adam,

Schlachtenmaler.

Albrecht Adam war am 16. April 1786 in der damaligen freien Reichsstadt Nördlingen im Ries geboren und starb am 28. August 1862, erreichte somit ein Alter von 76 Jahren 4 Monaten und 12 Tagen. Der Sohn eines Conditors ward er von seinem Vater zum gleichen Gewerbe bestimmt und erlernte dasselbe nicht blos, sondern übte es auch bis zum Jahre 1804 praktisch aus. Seine Jugend verlief wie die von hundert anderen Knaben ohne hervorragende Momente. Früh jedoch zeigte sich in dem lebhaften Kinde eine auffallende Neigung zum Zeichnen, die durch eine Sammlung von Kupferstichen, welche sich im Besitze seines Vaters befand, Nahrung erhielt. Bald versuchte er sich mit wachsendem Glücke in der Nachbildung von Kunstwerken und Naturgegenständen und verkehrte viel und gerne mit einem talentvollen Kunstfreunde und Dilettanten, Friedrich Wilhelm Doppelmayer, den wir später auch als einen warmen Freund Mich. Voltz's, des Vaters des bekannten Idyllenmalers Friedr. Voltz, kennen lernen werden. Dieser Umgang trug nicht wenig dazu bei, jene Neigung zu bestärken und ihn den rechten Weg zu seiner Ausbildung finden zu lassen. Bald genügte es ihm nicht mehr mit dem Stift zu arbeiten, er griff zum bildsamen Wachs und übte sich mit Eifer im Modelliren. Seine vorherrschende Neigung trieb ihn zur Gestaltung von Thieren, namentlich von Pferden und er fand im schön besetzten Marstalle des Fürsten

von Wallerstein, der damals meistentheils in Nördlingen lebte, die brauchbarsten Vorbilder zu seinen mit jugendlichem Eifer betriebenen Studien. So ward er sechszehn Jahre alt, ohne besondere Anleitung in der Kunst erhalten zu haben. Sie ward ihm nun durch die Güte des Fürsten, der es neben herzlicher Aufmunterung auch an Unterstützung nicht fehlen ließ. Nördlingen war der Ort nicht, an dem er künstlerische Ausbildung erlangen konnte. So ging er denn, aber immer noch seinem Gewerbe treu, gegen Anfang des Winters 1803 nach Nürnberg, wo er an den Director der dortigen Zeichnungsakademie, den wackeren Christoph Zwinger empfohlen war. Dieser und sein Sohn Gustav nahmen sich des Jünglings mit herzgewinnender Freundlichkeit an, und unter ihrem Beistande gab er die Conditorei gänzlich auf, indem er sich seinen Lebensunterhalt mit Formschneiden gewann. Bald verließ er auch diese Erwerbsweise, um als Portraitmaler zu arbeiten. Seine Mußestunden aber widmete er dem Studium der Antike und der Natur, wozu ihm als Schüler der Akademie Gelegenheit nicht fehlte.

Nach drei Jahren ging er auf Besuch seiner Eltern nach Nördlingen zurück, und radirte dort sechs Blätter, Jagden und andere kleine Stücke, wobei er sich zum ersten Male in der Führung der Nadel übte. Im Winter desselben Jahres 1806 begab er sich nach Augsburg und lernte dort Ludwig Rugendas kennen, mit dem er bald eng befreundet ward. Während er dort wieder vom Portraitmalen lebte, ward er von Rugendas auf jenes Gebiet der Kunst geleitet, auf dem er sich später so viele Lorbeern holte: in Augsburg malte er seine ersten militärischen Gegenstände. Als beide im nächsten Jahre nach München gingen, ward Adam von den dortigen Kunstschätzen so begeistert, daß er trotz aller Anhänglichkeit an seinen Freund sich sofort entschloß, in München zu bleiben und daselbst seinen ständigen Wohnsitz aufzuschlagen.

Damit begann ein neuer Lebensabschnitt für ihn. Bald fand er in der Person des k. Flügeladjutanten Grafen von Frohberg-Montjoie und des k. Oberstallmeisters Freiherrn von Keßling einflußreiche Gönner. Der erstere eröffnete ihm ein ganz neues Gesichtsfeld, indem er ihn einlud, ihn auf dem Feldzuge von 1809 gegen Oesterreich zu begleiten. An des Grafen Seite wohnte der junge strebsame Mann den bedeutendsten Schlachten jenes Krieges bei und brachte, als er im Mai in Wien eintraf, ein Portefeuille der interessantesten Studien mit. Wien war damals von den Franzosen besetzt, es war daher natürlich, daß Adam viel mit den französischen Offizieren verkehrte. Er ward von ihnen, die er theilweise auf den Schlachtfeldern kennen gelernt, viel zu neuem Schaffen aufgemuntert und selbst vielfach beschäftigt. Während seines Aufenthaltes in der schönen Kaiserstadt malte er so namentlich viel Reiterportraits und kleinere Episoden aus jenen Kämpfen, und es gab kaum einen hervorragenden Offizier der französischen Armee, dessen Bekanntschaft er damals nicht machte.

Auch der Vicekönig Eugen von Italien suchte ihn in seiner Werkstätte auf und ernannte ihn kurz darauf zu seinem Hofmaler, wobei ihm Offizierrang verliehen wurde, um ihm den Verkehr in der Armee zu erleichtern. Als Eugen nach Mailand zurückkehrte, begleitete ihn Adam dorthin und von da an auf allen seinen Reisen und Feldzügen.

Im nächsten Jahre nach Rom beurlaubt, zwang ihn seine erschütterte Gesundheit, die ewige Stadt nach kurzer Zeit zu verlassen. Aber auch in Mailand konnte er nicht wieder genesen und kränkelte, so lange er italienische Luft athmete. Sein gnädiger Fürst entließ ihn, damit er in der Heimat seine Gesundheit wieder erhalte. Im Jahre 1811 kehrte der Künstler mit gestärkten Kräften nach Mailand zurück, wo ihm von der Vice-

königin der ehrenvolle Auftrag wurde, Episoden aus den Kriegen von 1809 in Wasserfarbe auszuführen. Er zog sich bald darauf an den Comersee zurück, wo er sich wohler fühlte und begann dort sein erstes großes Schlachtenbild „die Schlacht bei Leoben", das er innerhalb Jahresfrist vollendete.

Im Jahre 1812 vermählte er sich, mußte jedoch kurz darauf seine junge Frau zurücklassen, um dem Vicekönig nach Rußland zu folgen, wohin des Imperators Befehl halb Europa trieb. Er ritt mit ihm in Moskau ein und sah die geopferte Stadt vierzehn Tage lang in Flammen stehen Trotz aller Beschwerden und Mühen eines blutigen Feldzuges entwickelte Adam eine künstlerische Thätigkeit, welche seine Portefuilles täglich mehr und mehr füllte. Im französischen Hauptquartier glaubte man an einen längeren Kampf, und dies veranlaßte unsern Künstler seinen Fürsten um einen halbjährigen Urlaub anzugehen. Die Rückreise war nicht blos beschwerlich, sondern im höchsten Grade gefährlich; mit genauer Noth nur entging Adam wiederholt der Gefangennehmung durch herumstreifende Kosaken. Nachdem er am 9ten September Moskau verlassen, gelangte er erst am 20. December nach München. An eine Rückkehr nach Rußland nach Ablauf des Urlaubs war nicht mehr zu denken. Die große Armee war zu einem Haufen kampfunfähiger, ausgehungerter Männer zusammengeschrumpft.

Adam ging deshalb sofort nach Mailand, wohin Eugen sich bereits gewendet, um sich zum neuen Kampfe gegen Oesterreich vorzubereiten. Als unser Künstler im Sommer des Jahres 1815 nach Deutschland zurückkehrte, erhielt er von seinem Fürsten, dem nunmehrigen Herzoge von Leuchtenberg den Auftrag zur Herstellung einer größeren Sammlung von Erinnerungsblättern an den letzten Feldzug, welche er auch bis zum Tode des Herzogs fortsetzte. Dieselbe zählt nicht weniger als 85 Blätter.

Aus dieser Zeit stammen auch seine großen Bilder: „die Schlachten von Raab“, „Mosaisk“, „Maloraslarez“ und von „St. Michel“, welche in's herzogliche Schloß zu Eichstädt kamen.

Auch der König Maximilian Josef von Bayern beehrte Adam mit mehreren bedeutenden Aufträgen und einverleibte Adam's Bilder seiner trefflichen Gemäldesammlung im Schlosse Tegernsee, seinem Lieblingsaufenthalte. Desgleichen erwarb der Fürst Wrede mehrere werthvolle Arbeiten. Aber diese umfassende Thätigkeit ließ ihm noch Muße ein Werk unter dem Titel: „Voyage pittoresque militaire“ in hundert lithografirten Blättern erscheinen zu lassen, welche er aus seinen mehr als 300 Studien und Skizzen aus dem russischen Feldzuge ausgewählt hatte.

Das Jahr 1829 führte ihn nach Stuttgart, woselbst er über ein Jahr verblieb und für den König Wilhelm von Würtemberg unter Anderem auch eine Reihe trefflicher Pferdeportraits malte. Von dort besuchte er Norddeutschland, insbesondere Holstein und Mecklenburg und kehrte reich mit Studien versehen nach München zurück. Unter vielen bedeutenden Leistungen Adam's aus jener Zeit ragt besonders seine „Schlacht an der Moskwa“ hervor, welche er für den König Ludwig von Bayern malte, und die jetzt im Siegessaale der Saalbaus zu München sich befindet. Er vollendete das umfangreiche Bild im Herbste des Jahres 1835.

Daran reihte sich eine sehr umfassende Bestellung: Der Herzog Maximilian von Leuchtenberg veranlaßte den Künstler zu einem Cyklus von 16 größeren Schlachtbildern aus dem Leben seines Vaters Eugen, wobei die gewissenhaften Studien aus jener Zeit die besten Dienste thaten. Der Künstler hatte die Freude, sich seines Sohnes Franz, der sich gleichfalls der Kunst gewidmet hatte, hierbei als eines tüchtigen Gehilfen bedienen zu können. Die höchst werthvolle Sammlung kam mit

dem gesammten Mobiliar-Besitze der Leuchtenbergischen Familie später nach Petersburg.

Obschon an Jahren schon vorgerückt, wurde er doch durch einen unwiderstehlichen Drang nach neuen Schöpfungen im Gebiete der Schlachtenmalerei im Jahre 1848 nach der Lombardei geführt, welche die österreichischen Truppen eben wieder besetzt hatten. So bewegte er sich denn nach 38 Jahren in der Villa reale zu Mailand, im Hauptquartiere Radetzky's, in denselben Räumen, in welchen er einst mit seinem hohen Gönner, dem Vicekönige Eugen als ein junger Mann verkehrt hatte. Die schwarzgelbe Fahne Oesterreichs flatterte lustig und sieghaft, wo damals Frankreichs Adler geglänzt.

Der greise Feldherr nahm den Künstler auf das freundlichste auf. Die Beziehungen beider, welche man in der That freundschaftliche nennen darf, verschafften Adam eine Fülle von Material für seine Portefeuilles, und der betagte Künstler fühlte sich beim Schaffen wieder verjüngt. Mit reicher Ausbeute kehrte er im November desselben Jahres nach München zurück mit dem festen Vorsatze, nachdem er einst durch äußere Verhältnisse gezwungen gewesen, so viel für die Verherrlichung französischer Waffen zu thun, von nun an nur noch deutsche Kriegsthaten darzustellen. Und er hielt treulich Wort. Noch zweimal kehrte er in die Lombardei zurück (1850 und 1852), und als Früchte dieser Reisen finden wir theils in der kaiserlichen Burg zu Wien, theils in der neuen Pinakothek zu München die trefflichen Bilder: „Radetzky, umgeben von seinem Generalstab", „Julius, Graf von Clam-Gallas bei Custozza", „die Schlachten von Novara" (zweimal gemalt), „Custozza", und „Sta. Lucia".

Ein weiterer Auftrag des Kaisers Franz Josef führte ihn im Jahre 1853 in Begleitung seines Sohnes Franz auf die Schlachtfelder von Raab, Temeswar, Comorn u. s. w., wo er

mit unermüdlichem Eifer Studien zu den Bildern sammelte, in welchen er die dortigen Kämpfe meisterhaft schilderte. Diese Gemälde befinden sich sämmtlich im Besitze des Kaisers und gereichen seinen Sammlungen zur besonderen Zierde. Auch sein schönes Gemälde: „die Schlacht an den Düppeler Schanzen" in der neuen Pinakothek zu München, fällt seiner Entstehungszeit nach in diese Periode.

Das umfangreiche Bild gewährt einen freien Ueberblick über die Höhen von Düppel und die Insel Alsen, während die Bayern und Sachsen mit den Dänen um den Besitz der ersteren ringen. Als König Ludwig I. den greisen Künstler mit dem bezüglichen Auftrag beehrte, war jener Theil unsres großen Vaterlandes wieder in den Händen der Dänen und Adam hätte wohl denselben nicht ausführen können, da es ihm an Terrainstudien fehlte, wenn ihm nicht Feodor Dietz seine während der Feldzüge in Schleswig-Holstein gezeichneten Skizzen mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt hätte.

Im Jahre 1860 malte Adam den „Marsch der italienisch-französischen Armee durch Rußland im August 1812" und im Jahre 1861 den „Uebergang der Franzosen über die Volp." Seinem Vorsatz getreu mit seinem Pinsel nichts mehr zur Verherrlichung fremder Waffen beizutragen, schloß der greise Künstler jene Thätigkeit mit einem Gemälde, welches den entscheidenden Moment der „Schlacht von Zorndorf" behandelt. Es war zugleich das größte, das er je gemalt, 20 Fuß lang bei entsprechender Höhe, ohne Zweifel ein doppelt bedeutendes Unternehmen für einen Mann von 74 Jahren. Der König Maximilian II. hatte ihm den Auftrag hierzu ertheilt und das Bild für das noch im Bau begriffene Maximilianeum bestimmt. Adam ging mit dem Feuereifer eines Jünglings der zum erstenmale die Arena betritt an's Werk und vollendete

dasselbe ehe noch zwei Jahre abgelaufen waren. Es war als ob er fürchtete seine Kräfte könnten noch vor der Vollendung erlahmen. War auch sein Geist noch jugendfrisch, körperlich fühlte er sich müd' und müder und als er um Beginn des Jahres 1862 Pinsel und Palette niederlegte, da war es seinen Freunden klar, daß der liebenswürdige Künstler sich nun zur Ruhe begeben müsse. Die ungetheilte Anerkennung seiner Kunstgenossen und aller Kenner lohnte sein letztes Werk wie kaum in so hohem Grade ein früheres. Er brachte in diesem Bilde nicht eine Episode der Schlacht, sondern eine ungemein übersichtliche Darstellung der Schlacht selber. Während im Hintergrunde die preußische Infanterie sich in Unordnung zurückzieht, brausen vorn die Reiter Seydlitzens wie ein verheerendes Donnerwetter in die russischen Reihen, die vor dem ungeheuren Stoß zerstieben. Rechts im Mittelgrunde hält der große König mit seinem Stabe und beobachtet die Wirkung des Anpralles, der die Schlacht entscheiden soll. Sind auch die Figuren des Vordergrundes nur von mäßiger Höhe, so hat der greise Künstler doch jede derselben mit der rühmenswerthesten Schärfe charakterisirt und die einzelnen Gruppen, in die sich die Gesammtaction auflöst, mit größter Geschicklichkeit mit einander verbunden und so ein einheitliches Ganze von überraschender Wirkung geschaffen.

Seit mehreren Monaten fesselte ihn ein schmerzliches Leiden an sein Zimmer, und vierzehn Tage vor seinem Tode sprach er zum letztenmale seine Gattin, die ihrerseits durch eine lang andauernde Krankheit im andern Flügel des Hauses ans Bett gebunden war. Er der auf hundert Schlachtfeldern dem Tod in allen Gestalten begegnet war, sah ihn mit der Ruhe des Weisen herankommen. Als ein Moment das Todesröcheln aufhörte, ermahnte er seine an seinem Lager sitzenden Töchter, die in Thränen zerflossen, mit freundlichen Trostworten, indem er

beifügte es wäre bald vorüber. Groß, wie er gelebt, ging er denn auch am 28. August 1862 Abends 5 Uhr hinüber. Drei Tage vorher hatte er noch lebhaft bedauert, der Enthüllung des Ludwigsmonumentes nicht beiwohnen zu können und forderte seine Söhne, die nicht von dem Kranken weichen wollten, dringend auf, seinem hohen Gönner ihre Huldigung darzubringen. Kurz vor seinem Tode noch sorgte er dafür, daß sein Tod sofort dem in der Pfalz abwesenden Könige Ludwig angezeigt würde, der ihm besonders gnädig gewogen war.

So starb Albrecht Adam, ein ausgezeichneter Künstler, ein untadelhafter Charakter, ein guter Patriot, ein treuer Freund, thätig bis zum letzten Augenblicke, ein echter Priester seiner Kunst, umgeben von seinen Kindern und Enkeln. —

Seine Brust schmückte der bayerische Maximiliansorden, für Kunst und Wissenschaft, der bayerische Verdienstorden vom H. Michael, der österreichische Franz-Josef-Orden und der preußische rothe Adlerorden dritter Classe. Er war Mitglied der bayerschen Akademie der bildenden Künste und kgl. bayerscher Hofmaler.

Die Kunst fand zu allen Zeiten eifrige Pflege in seinem Hause. Wie einst sein Bruder Heinrich seinem Beispiele gefolgt, so thaten es später seine Söhne, Benno, Franz, Eugen und Julius; alle folgten dem Beruf des Vaters und erfreuten sich bereits seit längerer Zeit, der erste als Thiermaler, der zweite als Schlachten- und Pferdemaler, der dritte im Genre und ganz besonders im Gebiete militärischer Malerei, der letzte als tüchtiger Lithograf einer hervorragenden Stellung unter den Künstlern der Gegenwart.

Der Lorbeerkranz, den der badensche Hofmaler Theodor Dietz, sein Kunstgenosse im engern Sinne des Wortes, auf seinen Sarg niederlegte, wurde nie einem Würdigeren gewidmet.

Aus allen Arbeiten Albrecht Adam's leuchtet ein tiefeinge-

hendes, praktisches Verständniß des Dargestellten hervor. Alles ist bis in's kleinste Detail gewissenhaft, genau, nirgend die Wahrheit dem Effecte geopfert. Jedes seiner Bilder erscheint als ein Stück Leben; nichts ist unbedeutend und zufällig, der Eindruck der Wirklichkeit überall schlagend. Seine Episoden wußte er mit staunenswerther Geschicklichkeit dem Ganzen unterzuordnen und durch jede wieder den Beschauer zu fesseln und mit in die Situation zu versetzen.

Knud Baade,

Marinemaler.

In dem Zusammenflusse künstlerischer Kräfte, welcher in der Regierungszeit Ludwig I. nicht blos für München, sondern für die Welt eine so außerordentliche Bedeutung gewann, ist auch der Norden Europa's nicht ohne Vertreter geblieben. Dänemark, damals noch in tiefem Frieden mit Deutschland lebend, sandte seinen Storch, Tank, Simonsen u. A., Schweden seinen Bocklund, Eckmann, Norwegen seinen Baade.

Nur der Süden glaubte des neuen Kunstlebens an der Isar völlig entbehren zu können und ging auch dann seine eigenen Wege, als Männer wie Cornelius und Kaulbach nach Italien gezogen waren, um sich am Anblick des Größten was die alte und neue Kunst geschaffen zu kräftigen. Der Süden glaubte damals wie heute der fremden Führer entbehren zu können; wohin er dabei gelangt, haben unter Anderem auch die italienischen Bilder in der Münchener internationalen Ausstellung des Jahres 1869 gelehrt.

Knud Baade ist auf dem Pfarrhofe Skiold im südlichen Norwegen am 28. März 1800 geboren und der Sohn eines damaligen Advocaten. Die Neigung zur Bilderei, welche schon früh in dem Knaben hervortrat, wurde von seiner Mutter Vater, einem Pfarrer, gepflegt und aufgemuntert. Als er fünfzehn Jahre alt geworden, schickte ihn sein Vater nach Bergen, damit er sich dort für seine künftige Laufbahn als Künstler wenn auch nicht

aus-, so doch vorbilde. Allein der Gewinn, den der junge Baade aus dem Unterricht eines Mannes zog, der sich wenig um den Schüler bekümmerte, konnte nur ein unbedeutender sein. So zog er es mit Recht vor, so weit es gehen wollte, auf eigene Hand zu arbeiten. Das war freilich ein bedenklicher Weg. Dazu kam daß die Vermögens-Verhältnisse Baade's keine günstigen waren. Doch wo die Noth am größten, ist die Hilfe am nächsten. Der junge aus gutem Hause stammende Mann mit seinem stillen bescheidenen Wesen hatte die Aufmerksamkeit einiger Männer erregt, welche Interesse für die Kunst mit hervorragender sozialer Stellung verbanden. Sie boten ihm die Mittel an, welche die Reise nach Kopenhagen und der erste Aufenthalt daselbst erheischten.

Es bestand für Baade kein Grund ein so wohlmeinendes Anerbieten abzulehnen und so verließ er, neunzehn Jahre alt, 1827 Bergen und ging nach Kopenhagen, um daselbst als Schüler an der Kunstakademie einzutreten. Drei Jahre lebte er dort unter mancherlei Entbehrungen, dann war es ihm nicht länger mehr möglich die zum Aufenthalte nöthigen Mittel zu beschaffen und er sah sich gezwungen in sein Vaterland heimzukehren, zunächst sich nach Christiania wendend, wo er sich mit Portraitmalen durchhalf.

Bald nach seiner Rückkehr nach Norwegen trat ein Ereigniß ein, welches über seine ganze Zukunft entscheidend werden sollte. Im Jahre 1831 wurde nemlich sein Vater Landrichter (Sorenskriver) in Indresogn im Stifte Bergen. Der Sohn folgte ihm dahin und sah sich mit einem Male in Mitten einer gewaltigen und bedeutenden Natur, die ihn sofort zu Studien aufforderte.

Zwei Jahre später fand sich die Gelegenheit einer unentgeltlichen Reise nach Drontheim, woselbst Baade einen Seeoffizier kennen lernte, der ihn einlud mit ihm nach dem Norden des

Landes zu gehen, wo er Küstenmessungen auszuführen hatte. Baade nahm die bedeutsamen Erscheinungen mit offener Seele auf und kehrte erst im nächsten Jahre mit zahlreichen Studien in seinen Portefeuilles zu seinen Eltern zurück. Den tiefsten Eindruck aber hatte der Anblick der Mitternachtsonne auf den jungen Künstler gemacht und er versuchte selben später zu öfteren Malen in Bildern zu verwerthen.

Ein glücklicher Zufall wollte, daß gerade um diese Zeit der ausgezeichnete Landschaftsmaler Johann Christian Dahl, ein geborener Bergener, von Dresden, wo er sich 1818 niedergelassen hatte und zum Professor an der dortigen Akademie ernannt worden war, einen Besuch in Baade's neuer Heimat machte. Dahl munterte Baade auf nach Dresden zu gehen und dort seinen Studien obzuliegen. Des Letzteren Verhältnisse aber gestatteten ihm nicht dem freundlichen Rathe sofort zu folgen, wie sehr er es auch wünschte, hielten ihn vielmehr noch bis zum Jahre 1836 zurück.

In Dresden von Dahl freundlichst aufgenommen, arbeitete er bis 1839 unter dessen spezieller Leitung. In diesem Jahre aber zwang ihn ein unter bedenklichen Erscheinungen auftretendes Augenübel, seine Studien abzubrechen und nach der Heimat zurückzukehren, wo er nun gegen vier Jahre im elterlichen Hause verblieb.

Endlich wendete sich sein Leiden so entschieden zum Besseren, daß er zur Ausübung seiner Kunst zurückkehren konnte und er ging 1840 zunächst wieder nach Dresden, um zwei Jahre später nach München überzusiedeln, das er seither nur mehr verließ um zu öfteren Malen Studienreisen nach seiner Heimat zu machen.

Das sogenannte Romantische einer Gegend, sagt Goethe in seinen Maximen, ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der

Form der Vergangenheit, oder was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.

Indem er mit diesen wenigen Worten nach seiner tiefen Weise das Richtige erschöpfend ausspricht, lehrt er uns zugleich, daß wir im Irrthume sind, wenn wir mit dem Begriffe des Romantischen Nebenbegriffe verbinden und ihnen gleichen Werth mit jenem beilegen, während sie doch nur von zufälliger und untergeordneter Bedeutung sind. So hat man sich vielfach gewöhnt, das Element des Sentimentalen, das der Natur völlig fremd ist, aus der Sphäre des Gemüthslebens in jenen Begriff hineinzuziehen und dabei nicht beachtet, daß man diesen damit in seiner Wesenheit nothwendig abschwächen müsse. Dies gilt namentlich von Mondnächten und zwar in der Natur wie im Bilde. Weil sich an das glanzvolle Tageslicht fast unabweislich die Empfindung des Heiteren, Lebensfrischen knüpft, meinte man mit dem Mondlichte um seiner Bläſſe und verhältnißmäßigen Schwäche willen den Gedanken des Wehmüthigen oder doch Empfindsamen verbinden zu müssen.

Dem aufmerksameren Beobachter der Natur kann es aber nicht entgehen, daß diese Anschauungs- und Empfindungweise zum weitaus größeren Theile conventioneller Natur ist. Aber wir liegen Alle unendlich fester in den Fesseln des Conventionellen, des Hergebrachten, als wir uns klar machen oder auch nur klar machen wollen. Was insbesondere das Mondlicht anlangt, so zeigt uns die tägliche Erfahrung zur Genüge, daß wir dessen ganz gut entbehren können, um den Eindruck des Romantischen in uns aufzunehmen. Ja, es wirkt gerade mancher Gegenstand, in der Wirklichkeit wie im Bilde, doppelt schwermüthig auf uns, wenn die Düsterkeit seines Wesens uns im vollen Glanze der Sonne entgegentritt. Wer daran zweifelt, mag sich die Frage beantworten, ob der Anblick eines mondbeschienenen Landhauses

ihn wehmüthig und ernst, ob der eines ausgebrannten vulkanischen Kraters im Sonnenlichte heiter stimmt.

Der wirkliche Künstler ist allezeit Dichter und wie dieser auf die Darstellung angewiesen, die im Wetteifer mit der Wirklichkeit gipfelt. Das Ziel dieses Wetteifers aber ist eine solche Belebung ihrer Schilderungen durch den inwohnenden Geist, daß sie für jedermann als gegenwärtig gelten können. Hat die Poesie und ebenso die Kunst diesen Gipfelpunkt erreicht, so erscheint sie als vollkommen objectiv, während sie als sentimentale immer subjectiv bleibt.

Baade nun wählt mit besonderer Vorliebe die Natur seines nordischen Vaterlandes, das an Großartigkeit und Eigenthümlichkeit der Gestaltung den Alpen nicht nachsteht, ja in mancher Beziehung sie sogar übertrifft. So sind besonders die Fjorde bedeutsam, welche zwischen hohen Felseninseln und schroffen Wänden viele Meilen weit in's Land hineinschneiden. Auf beiden Seiten derselben erheben sich Felsen zu steiler, furchtbarer Höhe, um dann lieblichen Thälern mit Fruchtgärten und Häusern und rauschenden Bergströmen zu weichen, die sich schäumend in's Meer stürzen. Dort und da tritt auch wohl eine einzelne Säule von der Felsenmasse getrennt in's Thal hinein, daß dem, der sich dicht unter sie stellt und die Augen erhebend den blauen Himmel und die fliegenden Wolken über sich betrachtet, wohl däucht, als schwanke die Masse und drohe auf ihn herabzustürzen, und daß ihn ein seltsamer Schwindel ergreift und er den Augenblick kommen zu sehen glaubt, in welchem die schroffen Felsen, die da, wo sie von der unermeßlichen Höhe über die See hervorragen, nach allen Richtungen geborsten sind, krachend in den Fjord hereinstürzen. Die Natur tritt in mächtiger, ruhender Masse hervor, kalt, einförmig, stumm und dennoch seltsam drohend, und die Menschen erscheinen, von diesen Massen umgeben, einer

übermächtigen erstarrten Natur preisgegeben. Aber diese herbe, farbenlose Decke schmilzt und durchrieselt das Gras und die Bäume und nährt die Blumen und das empfängliche reiche Gemüth des Volkes das dort wohnt, daß es heimisch wird und all den drohenden Schrecken vergißt, und daß selbst der Schnee nicht mehr als ein Leichentuch erscheint, das den zerrissenen Felsenleichnam der Natur einhüllt, sondern als wärmende Decke, die sie schützend umgiebt.

Baade führt uns zwar nur ausnahmsweise so weit in die Fjorde hinein, daß wir uns der dort grünenden Wiesen und der im Luftzuge zitternden schlanken Birken erfreuen dürfen, aber wir ahnen doch auch in den Bildern der felsigen Ufer, der rollenden Sturzwellen der See den geheimnißvollen Zug seines Herzens, das mit allen Fibern an der fernen Heimat hängt.

Seit Christian Morgenstern heimging, lebt kein Künstler mehr in Deutschland, der sich Baade an die Seite stellen dürfte, wenn es gilt das Meer zu schildern, wie es, tief aufgewühlt, sich in berghohen Wogen erhebt und mächtige Schiffe wie dürre Blätter hin- und herschleudert, oder wie es brandend an die Klippen schlägt, daß der schäumende Gischt hoch aufspritzt und mit den Wassern des Himmels sich eint. Phantastische Wolkengestalten ziehen in rasender Eile über den Himmel, in wilder Jagd sich drängend, einholend und zu neuen Gestalten verbindend. Man hört das Heulen des Sturmes, das Brüllen der entfesselten See, die sich in grauenvollem Kampfe begegnen. Das unsichere, ungewisse Mondlicht zuckt auf den Wellen und läßt die Schrecken des nahen Ufers noch schrecklicher erscheinen, indem es sie halb enthüllt und halb deckt.

Dann versetzt uns der Künstler hinaus auf die offene See. Der Himmel ist nur mäßig bewölkt und wie das Meer vom vollen Lichte des Mondes übergossen, das weithin breit auf den

Wellen liegt. Aber dieser Friede ist nur ein scheinbarer. Die See hat den uralten Kampf mit dem Menschen und seiner Kunst fortgekämpft und ist wieder einmal Siegerin geblieben: dicht im Vorgrunde ragen die letzten Trümmer eines gestrandeten, von den rastlos anschlagenden Wellen zerschellten Schiffes hervor, um nach einigen Stunden spurlos zu verschwinden.

Und dann stehen wir mit dem Strandwächter hoch auf der in's Meer springenden Landzunge und spähen gleich ihm über die unbeweglich ruhende unendliche Fläche hinaus, die wie ein Spiegel das Mondlicht widerstrahlt.

Mag uns aber Baade an die sturmbewegte oder an die ruhige See führen, mag sich der Himmel klar und hell darüber wölben oder mögen wilde Wolkengestalten uns schrecken, immer ist es das Bedeutende, Einsame, Erhabene, was uns mächtig anregt und uns in „romantische“ Stimmung versetzt, die frei ist von aller Sentimentalität wie von allem Gemachten, weil der Künstler in seiner Begeisterung für die echte und wahre Kunst es verschmäht mit den Mitteln der Uebertreibung und der Unwahrheit zu wirken und sowohl bei der Wahl seiner Stoffe als der Behelfe der Technik mit der lobenswerthesten Sorgfalt und Genauigkeit zu Werke geht, die ihren Lohn nicht im Urtheile der Menge, sondern in dem Bewußtsein findet, das Rechte angestrebt zu haben.

Wer aber das thut und dabei von einem Verständnisse der Natur, von einem Gefühl für Form und Farbe geleitet wird, wie uns selbe bei Baade entgegentreten, der muß den Besten seiner Zeit genügen und damit sich für alle Zukunft einen ehrenvollen Platz in der Kunstwelt sichern.

Heinrich Bürkel,

Genre- und Landschaftsmaler.

Heinrich Bürkel, einer der bedeutendsten Genremaler unserer Zeit, wurde am 29. Mai 1802 zu Pirmasenz in der bayerischen Rheinpfalz geboren. Sein Vater betrieb daselbst die Oekonomie und eine kleine Schenkwirthschaft, seine Mutter eine Krämerei. Das Vermögen war gering, der Kinder dagegen waren viele, und so galt es denn, jedes derselben möglichst bald in eine Lage zu bringen, welche es nicht länger nöthigte, die Beine unter der Eltern Tisch zu strecken. Heinrich ward demzufolge für den Handelsstand bestimmt, das heißt, nachdem er die Volksschule hinter sich gebracht, zu einem Krämer in die Lehre gegeben.

Seine Lebhaftigkeit hatte schon in der Schule Conflicte herbeigeführt, welche begreiflicher Weise zu seinem Nachtheil auszugehen pflegten, und so war ihm denn der Aufenthalt im kleinen Ladenzimmer beim Dütendrehen und Copiren langweiliger Geschäftsbriefe noch weit weniger angenehm, als selbst manche Arbeit im Magazin und der Verkehr mit den Kunden im Laden. Auch hier fehlte es nicht an kleinen Zusammenstößen, wie früher mit dem Lehrer, so jetzt mit dem Prinzipal, die meist darin ihren Grund hatten, daß der junge Mensch jede freie Minute dazu verwendete zu zeichnen, wobei natürlich vollkommen autodidaktisch vorgegangen wurde, wie das in einem Städtchen wie Pirmasenz nicht anders denkbar war.

Mit eilf Jahren schon hatte er den Stift mit solchem Erfolge

gehandhabt, daß er die Aufmerksamkeit — der hohen kaiserlich französischen Polizei auf sich zog, mit der bekanntlich damals so wenig zu spaßen war wie heute, und eine Caricatur auf den aus Rußland flüchtenden Kaiser konnte ihn gar mit dem Code pénal in fatale Berührung bringen. Zum Glück läßt aber die Polizei unter Umständen ein vernünftiges Wort mit sich reden, und so blieb es, da sich einflußreiche Freunde der Familie der Sache warm annahmen, für diesmal noch beim Schrecken. Mit fünfzehn Jahren flüchtete sich der unfreiwillige Jünger Mercur's in die Arme der heiligen Justitia. Der Gerichtsschreiber des Friedensrichters bedurfte eines Gehilfen und Heinrich bewarb sich um die Stelle, welche ihm die erfreuliche Aussicht bot, nach Schluß der vorgeschriebenen Büreaustunden über seine Zeit nach eigenem Ermessen frei verfügen zu können. So wanderte er denn aus dem Comtoir in die Gerichtsstube.

Und wie viel hatte der junge Mensch nicht schon erlebt! Er war als Franzose geboren worden, hatte einen Theil der ehemals großen Armee aus Rußland heimkehren sehen; nach einander waren preußische, russische, österreichische, bayerische und andre deutsche Truppen auf ihrem Wege nach Paris durch das Städtchen gezogen, lange Züge von Kanonen und Transportwagen waren gefolgt, die Einquartierung von Freunden und Feinden war gleich drückend gewesen. Napoleon war von Elba entwichen, die hundert Tage waren wie ein riesiges Epos verklungen, die Pfalz am Rheine stand unter österreichischer Verwaltung und ward endlich wieder dem Hause Wittelsbach zurückgegeben. Das Alles war wie die Bilder einer magischen Laterne an dem jungen Menschen vorübergegangen und hatte seine seltene Anlage, Eindrücke der Außenwelt rasch in sich aufzunehmen, noch ausgebildet und vervollkommnet. Und da er, immer noch auf sich selber angewiesen, Stift und Feder gleich eifrig handhabte, besaß

er bereits eine unter solchen Umständen staunenswerthe Fertigkeit, diesen Eindrücken bleibende Gestalt zu geben.

Ueber seiner zur wahren Leidenschaft gewordenen Neigung für die Kunst, von der man natürlich in Pirmasenz ganz absonderliche Vorstellungen haben mochte, versäumte er jedoch seine Obliegenheiten als Schreiber nicht. Seine flüchtige Hand, seine Aufmerksamkeit und Pünktlichkeit, nicht minder sein Wohlverhalten hatten ihm rasch die Gunst seines neuen Prinzipals gewonnen und bewahrten sie ihm für alle Zeiten.

Aber weder die gewissenhafteste Erfüllung seiner Dienstpflichten, noch das Bewußtsein einer doch für den Augenblick gesicherten Existenz vermochten in ihm den Gedanken zu verscheuchen, daß sein Leben ein verfehltes sei. Noch hatte er selber nichts gesehen, was den Namen eines Kunstwerkes im vollen Sinne des Wortes verdiente; das Höchste dieser Art, dessen er ansichtig geworden, bestand in einem Paar mittelmäßiger Kupferstiche und Radirungen, welche ein Zufall in das arme Landstädtchen verschlagen und so Heinrich unter die Augen geführt hatte.

Diese und nebenbei die Natur dienten ihm als Vorbild. Leider hat sich nichts von dem erhalten, was er in jenen Jahren producirte; gleichwohl muß es sich von ähnlichen Leistungen junger Leute vortheilhaft unterschieden haben, weil Personen seiner Bekanntschaft es als von mehr als gewöhnlichem Talente Zeugniß gebend anerkannten. Aber da im ganzen Städtchen Niemand zureichendes Kunstverständniß besaß, um seine Eltern von der hervorragenden Befähigung ihres Sohnes in der Art überzeugen zu können, daß sie es bei ihren beschränkten Mitteln unternommen hätten, ihren Sohn eine ganz neue und noch dazu eine ebenso kostspielige wie unsichere Bahn einschlagen zu lassen, so verblieb

derselbe bis zu seinem neunzehnten Lebensjahre in Verhältnissen, welche ihn geradezu unglücklich machten.

Um diese Zeit fügte es sich, daß der junge Bürkel auf einer Fußreise durch das schöne Elsaß nach Straßburg kam und den Maler Helmsdorf kennen lernte. Friedrich Helmsdorf, ein Magdeburger, war im Jahre 1809 aus seiner Vaterstadt nach Straßburg übergesiedelt und bildete daselbst einen Kreis von Schülern und Schülerinnen um sich. Er war kurz vor Bürkel's Besuch in Straßburg von seiner zweiten italienischen Reise zurückgekehrt und noch voll von glühender Begeisterung für das Land der Kunst, in welchem er diesmal vier Jahre gelebt hatte. Wäre auch seine Auffassung der Natur weniger lebhaft, seine Perspective und Technik weniger trefflich, seine Farbengebung bei aller Mannigfaltigkeit weniger harmonisch gewesen, als sie es wirklich waren: der Eindruck eines seiner eben vollendet auf der Staffelei stehenden Bilder auf den jungen Bürkel hätte gleichwohl ein überwältigender sein müssen. War dieses Oelbild doch das erste, welches Bürkel sah. Er ward von dem Eindrucke dergestalt ergriffen, daß er von dem Entschlusse Maler zu werden, nicht mehr abgebracht werden konnte, obwohl er nur eine sehr unvollkommene Vorstellung darüber hatte, wie dies eigentlich zu bewerkstelligen sei, und die Eltern Angesichts ihrer noch immer ungünstigen finanziellen Verhältnisse von diesem Gedanken ihres Sohnes nichts weniger als erbaut waren.

Um jene Zeit stand an der Spitze der Regierung des Rheinkreises, wie die bayerische Pfalz damals offiziell genannt wurde, der Präsident von Stichaner, ein vielseitig gebildeter Mann und auch in Sachen der Kunst nicht ohne einige Erfahrung. Nun war Heinrich mit seinen Klagen und Wünschen vornehmlich der Mutter angelegen, wohl wissend, daß, hätt' er erst sie als Bundesgenossin gewonnen, ihren gemeinschaftlichen Bitten der

strengere Vater endlich denn doch noch weichen würde. Eines Tages erschien Herr von Stichaner auf einer Visitationsreise in Pirmasenz, und Frau Bürkel nahm denn all' ihren Muth zusammen und eine Rolle in die Hand und bat beim Regierungspräsidenten vorgelassen zu werden. Die Rolle aber war eine von ihrem Heinrich in Tusch ausgeführte Copie eines Kupferstiches nach Rubens.

Der Präsident, von der Arbeit des jungen Gerichtsschreibers-Gehilfen angenehm überrascht, rieth der Mutter, welche mit hochklopfendem Herzen seines Urtheils harrte, sie solle den Sohn nach München schicken und hatte noch überdieß die Freundlichkeit, diesem für den Fall der Erfüllung seines Wunsches einen Empfehlungsbrief an den damaligen Akademie-Director Peter von Langer in Aussicht zu stellen. So gelang es denn, auch den Vater für den neuen Lebensplan zu gewinnen und Heinrich Bürkel siedelte in seinem zwanzigsten Lebensjahre nach München über.

Das München von 1822 hatte wenig Aehnlichkeit mit dem München, welches König Ludwig in's Leben rief. Um Bürkel's Lage zu begreifen, müssen wir ein wenig weiter ausholen.

Jede Kunst hat ihre in ihrem innersten Wesen begründeten Voraussetzungen, deren Eintritt allein den wahrhaften Aufschwung des künstlerischen Geistes möglich macht. Merkwürdigerweise ist es gerade das Aeußerliche, der Stoff und die Form, und muß es sein, auf dem diese Vorbedingungen beruhen. Sie beide bilden in dieser Weise gewissermaßen die Regulatoren für die Ideale der Menschen, deren Verkörperung in den Werken der Künstler uns entgegentritt. So kann es auch nicht auffallen, daß die Erhebung der neueren Kunst seit den Zeiten der Revolution keineswegs mit der reinen Idee an und für sich begann, sondern zunächst ihren Anfang nahm mit der Reinigung der Form

nach dem Vorbilde der Antike. Es bedurfte eines Winckelmann und seiner die Welt des Schönen erschließenden Gedanken, um die Gebilde der Alten wieder lebensvoll und lebensfrisch aus den Trümmern, unter welchen sie bis dahin begraben gewesen, erstehen zu lassen. Unter solchen Umständen mußte schon das Aeußere der Antike vollkommen fesseln, während in der Regel der Geist derselben noch unverstanden blieb und nur wenige Auserwählte in die tiefsten Tiefen ihres Wesens einzudringen vermochten. Darum lassen uns die Arbeiten eines Rafael Mengs und andrer Zeitgenossen so kühl. Ihre Gebilde sind mehr oder minder glücklich bekleidete Statuen, und deren Eindruck vermag unser Interesse nicht zu wecken, wenn sie uns auch oberflächlich ansprechen. Und doch sind die Formen schon reiner und gewählter und lassen uns die Armuth der Erfindung, den Eklekticismus in Form und Farbe und die durchweg mangelhafte Composition weniger streng beurtheilen. Der geniale Schöpfertrieb ruhte, durch das Gewicht der Materie gefesselt und harrte besserer Tage. Das rein Stoffliche galt es zunächst zu überwinden, wenn der Geistesfunke der Kunst zu hellen Flammen auflodern sollte.

Verspätete Schößlinge jenes absterbenden Stammes wucherten bis in die beiden ersten Jahrzehnte unsers Jahrhunderts auf den Lehrstühlen der deutschen Kunst-Akademien fort. Zu ihnen zählte auch Peter von Langer, der als Director der Münchener Akademie einem Cornelius alles Talent absprach, Heinrich Heß von der Anstalt wegwies und versuchte, Ludwig Schwanthaler wegen Mangels an Begabung auf eine andre Lebensbahn zu führen.

An derselben Münchener Akademie, welche von demselben Peter von Langer geleitet wurde, sollte nun Bürkel, der Autodidakt, seine Studien machen. Natürlich wurde er nicht beachtet, von Niemandem berathen. Bürkel sah dies einige Zeit

mit stillem Grollen an, endlich aber bäumte sich sein energischer Charakter dagegen auf, und die Sache endete damit, daß er sich seinerseits ebensowenig um die Akademie bekümmerte, als diese sich um ihn, und schließlich ganz aus ihrem Verbande ausschied.

Das war der gefährlichste Augenblick in seinem Leben, um so gefährlicher, als das Treiben in der größeren Stadt für den jungen Mann von übersprudelnder Lebenslust manche Gefahr nahe legte. Aber dasselbe strenge Pflichtgefühl, das ihn vier Jahre lang in der Schreibstube hatte ausdauern lassen, hieß ihn nun seinen eigenen Weg gehen. Kameraden unterwiesen ihn, so weit sie es im Stande waren, in der Technik des Oelmalens, und Bürkel, der sich im Antikensaale nicht behaglich gefühlt, saß nun mit seiner Staffelei in den Galerien von München und Schleißheim, um zu copiren. Sein ganzer Entwickelungsgang, alle seine Erlebnisse mitten im Volke, seine volle Theilnahme an allen Leiden und Freuden desselben, wiesen ihn, das Kind des Volkes, an, die Bilder des täglichen Lebens und der Landschaft künstlerisch fest zu halten. Dazu kam, daß er als Deutscher gerade für diese Richtungen mit besonderer Begabung ausgestattet war und sich dessen bald bewußt wurde.

Es war ein gewagtes Unternehmen, die Meisterwerke eines Wouverman, Ostade, Brouwer, Ruysdael, Wynants und Berghem zu copiren, ohne Rath, ohne Führung und Leitung. Alles, was Bürkel mitbrachte, war eine tüchtige Fertigkeit im Zeichnen, ein scharfes Auge, eine feste Hand, einiges Selbstvertrauen und ein ausdauernder Wille, der sich nicht abschrecken ließ, wenn Versuch um Versuch mißlang. Endlich mußte es gelingen! Mit diesem Gedanken kehrte er immer wieder, und es gelang in der That. Noch in späteren Jahren, als sein Name

schon längst ein in der Kunstwelt gefeierter war, liebte er es, das eine oder andre kleine Bild seiner Lieblingsmeister zu copiren, und seine Copien nach ein paar Wouvermans in der Münchener Pinakothek müssen unbedingt zu dem Besten gerechnet werden, was in dieser Beziehung geleistet wurde.

Das Copiren war ihm freilich nicht Studium allein, sondern auch Erwerbsquelle, welche bald so ergiebig floß, daß er daran denken konnte, sich in eigenen Compositionen zu versuchen, ohne deshalb darben zu müssen. Auch hierin wurden ihm die vorgenannten Meister zu Vorbildern und seine Arbeiten nach einigen Jahren so geschätzt, daß er nicht blos auf jeden Unterhaltsbeitrag aus dem fernen elterlichen Hause verzichten konnte, sondern sich auch in Stand gesetzt sah, zwei jüngere Brüder zu unterstützen. Schon in den Arbeiten aus jener ersten Periode zeigte Bürkel jene ungewöhnliche Vielseitigkeit, welche ihn vor so vielen Künstlern seines Faches auszeichnen sollte. Scenen aus dem Volksleben in den nahen Bergen wechselten mit Scharmützeln und andern kriegerischen Scenen, welche an seine Kinderjahre herangetreten waren, und zur bunten Abwechselung fehlte es auch nicht an Episoden aus dem Kreise friedlicher Hirten. Namentlich Bilder der ersten Art erwarben ihm die Gunst des Publicums, für das in jenen Tagen gerade dieser Theil des Genre besondere Anziehungskraft besaß, wie man denn ohne Uebertreibung sagen könnte, die Maler seien es gewesen, die für die Münchener das kaum sechs Meilen entfernte Gebirge entdeckten. Alles schwärmte damals für das Oberland und die Oberländer, und unser Bürkel war ganz der Mann, der Land und Leute in ihrer vollen Ursprünglichkeit und Urwüchsigkeit wiederzugeben vermochte von welcher seither gar Manches und gerade nicht zum Vortheil der Betheiligten durch die Alles nivellirende Cultur abgeschliffen worden ist. Jene süßliche Romantik der

alten Düsseldorfer Schule fand in München keinen Anklang, und Bürkel's bisweilen derber Naturalismus war hier doppelt am Platze.

Nicht ohne bestimmenden Einfluß auf ihn war die Thatsache, daß er sich an ein systematisches Studium der Natur erst dann machte, als er sein Auge an den Werken alter Meister zum Sehen und Erfassen der Natur geübt hatte. So bewahrte er sich vor dem Fehler, in den so manche Neuere verfallen, indem sie in ihrem an sich berechtigten Streben nach Naturwahrheit für diese die davon so weit verschiedene Naturwirklichkeit nehmen. Sein bereits künstlerisch geübtes Auge erfaßte in der Natur nur das innerlich Berechtigte, Wesentliche, Nothwendige, mit einem Worte nur das Kunstschöne. Das Zufällige, Unschöne war für ihn gar nicht vorhanden, und wo es sich unter Umständen ausnahmsweise vordrängte, wußte er es ohne Nachtheil für das Charakteristische der Erscheinung bei Seite zu schieben.

Sein Aufenthalt im Gebirge hatte zunächst weniger dem Lande als den Leuten gegolten und wenn er auch schon damals für die leblose Natur einen freien Blick mitbrachte, wie das bei seinem eingehenden Studium der Niederländer nicht wohl anders der Fall sein konnte, so legte er doch der landschaftlichen Natur in seinen Compositionen erst gegen das Ende der zwanziger Jahre ein größeres Gewicht bei, und widmete sich neuerlich dem Studium Ruysdael's, Wynants', Everdingen's und andrer Meister verwandter Richtung. Von da an behandelte er vielfach die Landschaft nicht blos als Hintergrund seiner Genrecompositionen, sondern führte größere selbständige Landschaftsbilder aus. Er war auch der Erste unter den Münchener Künstlern, welcher die Winterlandschaft mit besondrer Vorliebe cultivirte und sie geradezu zu einem eigenen Kunstzweig erhob. Seine Winterlandschaften trugen nicht wenig dazu bei, daß sein Name

schon damals auch außerhalb Münchens einen guten Klang hatte, und man darf sagen, daß sie, was innere Wahrheit der Erscheinung betrifft, noch zur Stunde unübertroffen sind, wie groß auch die Vortheile sein mögen, welche seinen Nachfolgern aus einer bis zum Gipfelpunkt entwickelten Technik erwuchsen.

So kam das Jahr 1829 heran, welches einen seiner Herzenswünsche erfüllen sollte: Bürkel trat seine Romfahrt an und schlug den Weg durch Tyrol und über Venedig ein. In Rom fand er in der deutschen Malerkolonie freundliche Aufnahme und erwarb sich dort durch die kräftige Ursprünglichkeit seines ganzen Wesens nicht weniger als durch die hervorragende Begabung wackere Freunde. Vorzüglich waren es die Genremaler Mayer, Weller und August Riedl, der treffliche Gesellschafter, der tiefpoetische Landschaftsmaler Heinrich Heinlein und der Architekt Ziebland, sämmtlich der Münchner Schule angehörig, dann der Braunschweiger Georg Heinrich Brandes, an welche sich Bürkel während seines römischen Aufenthaltes enger anschloß. Mit dem Letztgenannten, der sich ebenfalls in München ausgebildet hatte und nach Bürkel in der ewigen Stadt eintraf, machte er noch in der letzten Zeit wiederholt Ausflüge in die Campagna, die pontinischen Sümpfe, die Volsker- und Albanerberge, die er so oft allein und in fröhlicher Gesellschaft durchstreift, dem Ankömmling ein erfahrener Führer.

Mit derselben Leichtigkeit, mit welcher er das Charakteristische des bayerischen Hochgebirges und des verwandten Tyrol und ihrer Bewohner erfaßt, fand er die Eigenthümlichkeiten der Natur und des Volkes auch unter dem südlichen Himmel heraus und erwarb sich durch einige noch in Rom gemalte, überaus lebendige Scenen aus dem dortigen Volksleben die Achtung der Kenner. Eine derselben erwarb der König Ludwig von Bayern, der den Künstler sehr hoch schätzte und mehrere Bilder desselben,

darunter das erwähnte „die mezza via“ und „eine Heerde in der Campagna“ später seiner Sammlung von Gemälden neuerer Meister in der neuen Pinakothek einverleibte. Auch mit Thorwaldsen trat Bürkel in Verkehr und durfte sich nicht blos wiederholter Besuche des Meisters in seinem Studio, sondern auch der Auszeichnung erfreuen, daß Thorwaldsen ihm zwei Bilder abkaufte.

Der Abschied von Rom war ein um so schmerzlicherer, als Bürkel nicht in der Lage gewesen, seine Wanderungen weiter nach Süden auszudehnen, wie sehnlich er es auch gewünscht. Es ist dies nicht blos seinethalben, sondern auch der Kunst wegen zu beklagen. Gerade Neapel mit seinen Lazzaroni's hätte Bürkel so viel des Malerischen geboten und seinem Humor gewiß vielfache Anregung gegeben.

Im Jahre 1832 kehrte Bürkel über die Alpen zurück und, schon vor seiner Romfahrt der Liebling des kunstsinnigen Münchener Publicums, erntete er nun neue Lorbeern und ward der volksthümlichste unter seinen Collegen, das Wort in seinem reinsten und edelsten Sinne gebraucht.

Mit der symbolisch-allegorischen Auffassung der menschlichen und göttlichen Natur konnten sich unmöglich Alle befreunden. Das Publicum verlangte Gestalten von seinem Fleisch und Bein, da es mit den Personificationen allgemeiner Ideen damals noch weniger als jetzt anzufangen wußte. Es wollte lebenskräftige Individualitäten anstatt jener allerdings bisweilen geistvollen, stylisirten Allgemeinheiten, die nur einzelnen Auserwählten anziehend und verständlich sein konnten. Gegenüber der Düsseldorfer Schule hatte die Münchner eine gewißermaßen aristokratische Tendenz. Von einem Fürsten in's Leben gerufen, mit fürstlicher Liebe gehegt und gepflegt, sofort zum Höchsten berufen, bildete sie dadurch einen ziemlich schroffen Gegensatz zu jener, die in

einer Stadt ohne Hof aus dem Volke herausgewachsen und zumeist, ja fast ausschließlich, auf das Volk angewiesen war. Da trat Bürkel auf, der Mann aus dem Volke, mit allen Tugenden wie mit allen Schwächen desselben vertraut, ein Künstler von unerschöpflichem Reichthum der Phantasie und voll schalkhaften Humors, und führte dem Publicum eine Reihe von Compositionen voll dramatischer Wahrheit und scharfer Charakteristik vor. Kein neuerer Künstler hat frischer in's Leben hineingegriffen als gerade er, und dem, sowie seiner unversiegbaren Laune hat er es zu danken, daß er nie gesucht erscheint. Ausgerüstet mit einem sicheren Blick für das Passende, schuf er sich einen eigenen Styl, der allerdings mehr auf das Charakteristische als auf das Idealschöne gerichtet war, entschädigte aber durch die Gabe einer wunderbar frischen Auffassung des Lebens.

In seinen Darstellungen findet sich weder etwas Herbeigeholtes noch etwas Ueberflüssiges, eine Figur erklärt die andere und steht mit ihr und der Gesammtheit in demselben Zusammenhange innerer Nothwendigkeit, wie seine landschaftlichen Motive mit den Stimmungen der Seele. Ausgezeichnet sind namentlich seine landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, die allezeit mit der genrehaften Handlung in vollster Harmonie stehen, so daß jedes seiner Bilder stets ein in sich abgerundetes Ganzes bildet.

Bürkel war ein Künstler von der seltensten Gewissenhaftigkeit. Er erlaubte sich weder in Composition noch Ausführung jenes Leichtnehmen, hinter dem nicht selten große Talente den Mangel an Fleiß zu verstecken suchen. Ein aufrichtiger Bewunderer des Genies, war er auf die Genialität, welche sich heute so gerne angeräuchert sieht, sehr übel zu sprechen. In Sachen der Kunst, und zwar nicht blos in seinem speziellen Fache, ein

seiner Kenner, nahm er ebenso wenig Anstand Tadel wie Lob auszusprechen, unbekümmert darum ob er damit anstoße.

Mit der neuen, aus Belgien und Frankreich zu uns herübergekommenen Richtung konnte er sich nicht befreunden; sie stand in zu grellem Contraste mit seinem soliden, innerlich gefesteten Wesen, das allem Virtuosenthume grundsätzlich abgeneigt war.

Ihm, dem es mit seiner Kunst so heiliger Ernst war, mußte dieses Haschen nach Effect, nach blendendem Schein bei innerer Hohlheit, dieses Kokettiren mit Wahrheit, die doch nur den mehr oder minder entgeisteten Schein gab und geben konnte, in der Seele zuwider sein. Dabei war er aber keineswegs so einseitig und für das Hergebrachte blind eingenommen, daß er nicht auch für die Fehler desselben ein scharfes Auge gehabt und bisweilen sein aufrichtiges Bedauern ausgesprochen hätte, daß er sich in seinen vorgerückten Lebensjahren Manches nicht mehr aneignen könne, was ihm an den Neueren gut und annehmbar schien.

Es giebt wohl wenige Künstler, welche eine so staunenswerthe Productionskraft besitzen und mit derselben einen so nachhaltigen Fleiß verbinden, wie Bürkel. Man weiß, daß er eine ungewöhnliche Anzahl von Werken in alle Welt versandte, so daß kaum eine bedeutende öffentliche oder Privatsammlung existirt, die nicht wenigstens eins derselben aufzuweisen hätte, und doch könnte man eben nicht sagen, daß er sonderlich leicht oder rasch arbeitete. Der ursprüngliche Entwurf erlitt in der Regel unter dem Einfluß reiflicher Erwägungen mehr als eine Abänderung, bis der Künstler sich mit dem Erreichten zufrieden gab. Und war endlich die Composition abgerundet, so nahm die sorgfältige Durchbildung mit spitzem Pinsel wieder viel Zeit in Anspruch. Aber selbst dann stellte er die eine oder andere Arbeit wieder zurück, weil sie seinen Wünschen nicht entsprach.

Ein recht klares Bild seines rastlosen, unermüdeten Strebens gewährte sein künstlerischer Nachlaß. Da standen hohe Schränke mit hundert und wieder hundert der Vollendung mehr oder minder nahe gerückten Bildern und zahlreichen Portefeuilles voll Studien, mit dem Stift und der Feder gezeichnet, mit Wasserfarbe angetuscht, in Oel gemalt. Alle sauber aufgeklebt und in einer Weise systematisch geordnet, welche es dem Künstler möglich machte, das Gewünschte jeden Augenblick mit Leichtigkeit aufzufinden. Und welche Fülle von Objecten und schätzbaren Motiven ging da vor uns vorüber; von der Distel am Wege bis zu prächtigen Luftstudien, vom Hut des Pifferari und der Joppe des Tyrolers bis zum kleinsten Detail des Hausraths, von der Tannreiserhütte des Köhlers bis zu den Trümmern der Kaiserpaläste am Palatin, von dem seichten Wässerchen, das jeden Kiesel durchblicken läßt, bis zur Brandung der See, der tausend und abertausend Menschen- und Thiergestalten nicht zu gedenken, die er mit Stift und Pinsel festgehalten.

Bürkel's in den letzten Jahren von einem schmerzlichen Gichtleiden stark angegriffene Gesundheit vermochte kaum vorübergehende Unterbrechungen seiner Thätigkeit herbeizuführen. Tag für Tag saß er von früher Morgenstunde bis zum späten Abend vor seiner Staffelei auf einem liebgewonnenen alten Stuhle, der, weniger ausdauernd als sein Eigenthümer, mit eisernen Klammern und Bändern nothdürftig zusammengehalten werden mußte. Er hatte sich an das alte Stück Hausrath, so unbequem es jedem Andern gewesen wäre, derart gewöhnt, daß er es nicht mehr entbehren zu können glaubte und seiner Gattin immer hartnäckig Opposition machte, wenn sie es durch ein besseres und eleganteres ersetzen wollte. Es war mit ihm alt geworden und sie „wollten bis zum Ende beisammen bleiben", wie er mir einmal scherzend bemerkte.

Wer Bürkel nicht genauer kannte, mochte wohl von seinem bisweilen rauhen Wesen getäuscht werden. Wer dagegen viel mit ihm verkehrte, dem erschloß er, aber sichtlich ohne es so recht eigentlich zu wollen, eine Tiefe des Gemüthes und Seelenlebens, in welcher der Grund zu erkennen war, dem sein allezeit harmloser Humor entquoll.

Zu den Freunden, die sein inneres Wesen begriffen, zählte auch Adalbert Stifter, der sinnige Naturfreund und tiefe Kenner des menschlichen Herzens, der ihn hoch schätzte und ihm mit treuer Anhänglichkeit zugethan war, wie zahlreiche Briefe des Dichters an den Maler beweisen, der ja auch ein Dichter war wie jeder wirkliche Künstler.

Bürkel erfreute sich der Auszeichnung von den Akademien zu Dresden, München und Wien als Ehrenmitglied aufgenommen zu werden.

Wie ein Held starb er am 10. Juni 1869 auf dem Schlachtfelde. Noch ein paar Tage vor seinem Heimgange saß er, wenn auch schon todmüde, vor seiner Staffelei, und selbst am letzten Tage schien er in erhobener Hand den Pinsel zu führen.

Peter von Cornelius,

Historienmaler.

In der Familie Cornelius war die Kunst einheimisch: sein Vater, Alois Cornelius, lebte als Maler und Inspector der Akademie in Düsseldorf, sein Bruder Lambert ebendaselbst als Conservator der berühmten Düsseldorfer Galerie, welche im Jahre 1805 vor den Franzosen nach München geflüchtet und der dortigen Gemälde-Sammlung einverleibt ward. Peter Cornelius ward in Düsseldorf am 23. September 1783 geboren und wählte schon als Kind, da ihm ein blankes Geldstück und ein Stück schwarze Kreide zur Wahl gereicht wurde, letztere um sofort damit an die Wand zu zeichnen, wie er später lächelnd erzählte.

Der Vater unterrichtete den kleinen Peter schon in sehr früher Jugend im Zeichnen und legte ihm bald nur mehr classische Muster vor, wie z. B. Köpfe aus den Stanzen des Raffael, später Kupferstiche von Marc Anton, Volpato u. A., wobei der Sohn ein außerordentliches Talent entwickelte. Sobald er durch diesen Unterricht einigermaßen mit den bedeutendsten Kunstformen vertraut geworden, legte er auch schon glänzende Beweise seiner Begabung ab seinen Vorstellungen mit Leichtigkeit Gestalt zu verleihen. Seine Fantasie war an den Werken eines Rubens mit ihren gewaltigen großentheils nackten Gestalten genährt worden und es drängte ihn sich in selbständigen Compositionen zu versuchen: es waren meist lebhaft bewegte Schlacht- und Jagdscenen die er entwarf.

Als Schüler der Akademie in seiner Vaterstadt aufgenommen, lag er seinen Studien unter Langer mit größtem Fleiße ob und wagte sich nun auch an größere Compositionen.

In jenen Tagen war im theoretischen Gebiete der Kunst ein lebhafter Streit entstanden. Die Gesellschaft weimarischer Kunstfreunde stand mit Goethe an der Spitze für die Lehren und Ansichten Winckelmann's ein, ihnen gegenüber kämpften Tieck, die beiden Schlegel und Novalis, also der Kern der Romantiker, für die Wiederaufnahme der christlich-mittelalterlichen Kunst. So jung Peter Cornelius damals war, er nahm den lebhaftesten Antheil an dem Streite und legte eine große Selbständigkeit an den Tag, indem er mit aller Entschiedenheit für die von den weimarischen Kunstfreunden verfochtenen Anschauungen eintrat.

Er hatte das fünfzehnte Jahr noch nicht lange zurückgelegt als sein Vater mit Tod abging. Die Vermögenverhältnisse scheinen nicht die günstigsten gewesen zu sein, denn nur so erklärt es sich einigermaßen, wie der Wittwe Nahestehende dieser rathen konnten, dem Sohne dadurch eine Existenz zu sichern, daß sie ihn zu einem Goldschmied in die Lehre gebe, bei welchem Erwerbszweige ihm denn auch seine Erfahrungen im Zeichnen zu statten kämen. Da war es die verständigere Mutter, welche ihn seinem wahren Berufe erhielt.

Nun setzte Peter seinen höchsten Stolz darein, dieses schöne Vertrauen der Mutter zu rechtfertigen, und er entwickelte eine an's Unglaubliche grenzende Thätigkeit, nicht blos um sich auszubilden, sondern auch um gemeinschaftlich mit seinem älteren Bruder Lambert für Mutter und Geschwister zu sorgen, denn auf ihnen beiden allein lag ja die ganze Last. Indem er alles zeichnete und malte was bestellt ward, mochten es Illustrationen für Kalender, Stamm- und Albumblätter, oder wohl auch Pro-

zessionsfahnen sein, erwarb er sich jedenfalls eine große Gewandtheit im Entwerfen. Um des oft kleinen Gewinnes willen genöthigt jeglichen Auftrag anzunehmen hatte er allezeit das Wort des Vaters vor Augen, daß man auch bei der geringsten Arbeit lernen könne, indem man sich bestrebe, sie so gut als möglich zu machen. Die Raschheit seiner Arbeit erlaubte ihm, sich in einer eigenthümlichen Weise zu üben, er reproduzirte nemlich, was er früher nach der Natur und der Antike gezeichnet, nun aus dem Kopfe und gelangte in Folge dessen zu einer Sicherheit des Blickes, welche ihn in Stand setzte, genau Angesehenes selbst noch nach längerer Zeit aus der Erinnerung zu zeichnen. Dabei suchte er in seinen Compositionen seine eigenen Gedanken auf eine eigenthümliche und ergreifende Weise auszusprechen.

Nebenbei las er die besten deutschen Dichter und studirte eifrig die Bibel, die ihm als Katholiken doch ziemlich fern lag. Von den Dichtern aber sprach ihn keiner bedeutsamer an als Goethe.

Es war im Jahre 1807 und Peter Cornelius sohin noch nicht zwanzig Jahre alt, als ihn der Canonicus Wallraff, der Gründer des bekannten Cölner Museums, beauftragte in der Sct. Quirinskirche zu Neuß bei Düsseldorf nach seinen Angaben Darstellungen des Reiches Gottes grau in Grau auszuführen. Es waren Wand- und Kuppelgemälde, welche vor wenig Jahren angeblich wegen ihrer Schadhaftigkeit übertüncht wurden. Ließ auch die Mache Manches zu wünschen übrig, so zeigten die Compositionen doch von entschiedener Neigung für die große monumentale Malerei.

Nach Vollendung dieser Arbeit im Begriffe seine Romfahrt anzutreten, wurde er auf der Durchreise in Frankfurt 1809 von dem kunstfreundlichen Fürst Primas von Dalberg festgehalten, für welchen er mehrere Oelbilder, darunter eine „heilige Familie"

eine „Flucht nach Aegypten“, „die klugen und thörichten Jungfrauen“ und einige Portraits, sowie eine Anzahl von Bleistift- und Federzeichnungen ausführte.

Dem Frankfurter Aufenthalte verdanken wir auch die ersten sieben überaus genialen Compositionen zu Goethe's „Faust“, von denen der Dichter in einem Brief an Boisserée schrieb „es herrsche darin ein alterthümlicher tapferer Sinn.“ Als Cornelius diese von Ruschewey gestochenen Blätter zeichnete war er dreiundzwanzig Jahre alt, und schon damals blickte die ganze Kunstwelt mit Staunen und Erwartung auf ihn.

Im Jahre 1811 langte Cornelius endlich in Rom an. Ihm waren Männer wie Overbeck, Schadow, Veit und Koch vorausgegangen und einig im Kampfe gegen den akademischen Zunftzwang. Sie empfingen den Gesinnungsgenossen mit offenen Armen. Obwohl Alle ein wahrhaft inniges Freundschaftsband umschloß, fühlte sich Cornelius doch zumeist von dem weichen und tiefen Gemüthe Overbeck's und dessen sinniger, an's Mystische streifenden Anschauungsweise, die seiner männlicheren polarisch entgegengesetzt war, angezogen. Er zog zu ihm in das halb verfallene Kloster San Isidoro und zeichnete dort zunächst eine neue Folge von sieben Faustblättern. Ebendort schuf er seine wunderbar tiefen Compositionen zu den „Nibelungen“, welche Amsler, Barth, Lips und Ritter stachen und so der Welt zugänglich machten. Die „Nibelungen“ sind rücksichtlich ihrer tiefen romantischen Empfindung vielleicht das Bedeutendste was Cornelius geschaffen. Er trat also, nachdem er Jahre vorher die Romantiker bekämpft hatte, selber als Romantiker auf. Aber freilich war das eine heroische Romantik, frei von aller ungesunden Sentimentalität und zu Typen gestaltet, die tief aus dem innersten Kerne deutschen Wesens voll unbändiger Kraft und wieder voll unendlicher Sinnigkeit genommen waren.

Daß diese Schöpfungen in ihrem Kreise nicht wenig dazu beitrugen die nach dem Sturze der Fremdherrschaft wieder erwachte Liebe zu den Werken der deutschen Poesie und Kunst mächtig zu fördern, wird niemand in Abrede stellen wollen, der den Geist jener Zeit kennt.

Trotz des Aufsehens, das die Faust- und Nibelungenblätter allenthalben gemacht, blieb Cornelius doch mehrere Jahre hindurch ohne Aufträge. Cornelius benützte sie, um mit seinen Freunden, zu denen nun auch der ältere Fohr und Julius Schnorr von Carolsfeld getreten waren, zu einem eingehenden Studium der alten Meister der vorraffaelischen Kunstperiode. Dieses mußte ihn nothwendig auf Raffael und Michel Angelo führen, denen er größere Correctheit des Styles, freiere Bewegung und Anmuth verdankte.

Cornelius hatte allerdings bei seinem Eintreffen in Rom eine bereits ziemlich organisirte neudeutsche Schule vorgefunden, welche man als sogenannte römisch-deutsche zu bezeichnen pflegte. Indem er als der Begabteste im Freundeskreise den Krystallisationskern derselben bildete und bald als ihr Haupt betrachtet ward, hielt er sich doch mit seinem gewaltigen Geiste frei von allen Auswüchsen, welche der gerechte Spott in dem einen Worte „Nazarenerthum" zusammenzufassen liebte. Obwohl ein aufrichtiger Katholik ließ er sich doch nie von jener Krankheit einer ascetischen Kunstanschauung hinreißen, welche so viel Unheil über die deutsche Kunst brachte. Ihn schützte nicht blos die Schärfe seines Verstandes, sondern auch ein fortgesetzter Umgang mit vorurtheilsfreien geistreichen Männern wie der preußische Gesandte v. Niebuhr und die Lectüre und das Studium alter und neuer Classiker.

Neben dem Gedankenaustausch von seltener Fülle und einem tiefen geistigen Leben vergaß man aber auch des leiblichen nicht.

Es ward jubilirt, gesungen und getrunken, wie gesunde Gemüther nach ernster Arbeit sich mit Recht wohl sein lassen, und daß der Uebermuth manchmal die Schranken durchbrach, wer möcht' es tadeln? So kletterte Cornelius eines Tages außen um den Knopf der Peterskuppel herum zum Kreuze hinauf.

Bei Niebuhr versammelten sich die Freunde mehrmals in der Woche zu anregendem Gespräche von ihm durch Beschaffung tüchtiger Erzeugnisse der deutschen und italienischen Literatur unterstützt. Seine Versuche, den König Friedrich Wilhelm III. von Preußen für die jungen strebenden Künstler zu interessiren, scheiterten an der persönlichen Abneigung des Fürsten gegen Alles was einer Schwärmerei glich. Auch mochte dieser nicht allzuviel Vertrauen in junge Leute setzen, denen kein Raum groß genug schien ihre kühnen Gedanken auszusprechen.

Auch Goethe ging ihnen gegenüber nicht aus seiner Reserve heraus; es schien ihm einigermaßen bedenklich, daß, wie er an Boisserée schrieb (1814) „bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen."

Cornelius' gewaltiger Genius fühlte sich in dem Rahmen eines Staffeleibildes beengt, er brauchte Wandflächen um sich auszubreiten und er, der junge Künstler ohne allen und jeden Auftrag, stellte sich die Aufgabe die alte Frescomalerei, welche ihm als die für epische Darstellungen allein geeignete erschien, wieder ins Leben zu rufen. Doch war sie fast vergessen und so mußte er sie gewissermaßen neu erfinden.

Zu den Männern mit welchen Cornelius damals viel verkehrte, zählte auch der preußische Generalconsul Bartholdy, ein einsichtsvoller und erfahrener Sammler und großer Verehrer unsers Künstlers. Er besaß auf dem Monte di Trinità ein eigenes Haus und wollte einen Saal desselben mit Arabesken

ausmalen lassen, worüber er Cornelius zu Rathe zog. Das war eine Gelegenheit wie sich Cornelius längst eine ersehnt. Er besprach sich mit Overbeck, Schadow, Veit und dem ein Jahr nach ihm in Rom eingetroffenen Berliner Franz Catel und erbot sich in Aller Namen unter Verzicht auf jedes Honorar die Ausschmückung des Saales lediglich gegen freie Verpflegung und Lieferung der Materialien zu übernehmen. Die Freunde wählten die Geschichte des ägyptischen Josef, Cornelius leitete das Ganze und malte überdieß „die Traumdeutung" und die „Erkennung", zwei Bilder in denen sich eine seltene Fülle schöpferischer Fantasie mit großer Feinheit der Charakteristik und höchster Kraft des Ausdruckes verband.

Das sind die berühmten Fresken der Casa Bartholdy, welche die Freunde in wenig mehr als Jahresfrist herstellten, nachdem Cornelius schon früher durch mehrfache Versuche die Technik sich angeeignet und jene darin unterwiesen gehabt.

Noch waren die Fresken nicht vollendet, als Cornelius Anerbieten erhielt im vaticanischen Museum, in der Villa des Marchese Massimi und in der in München zu bauenden Glyptothek des Kronprinzen Ludwig von Bayern, der ihn 1818 kennen gelernt, Fresken auszuführen. Cornelius entschied sich für den Auftrag des Marchese Massimi, welcher die Motive der Compositionen dem Dante, Ariost und Tasso entnommen wünschte, und übernahm die göttliche Comödie. Aber er konnte die Umrisse zum Paradies (von Eberle lithografirt) nicht mehr ausführen, denn er erhielt zum großen Theil auf Verwendung Niebuhr's 1819 den Ruf als Director der Akademie seiner Vaterstadt. Er hinterließ die drei Cartons seinen Freunden Koch und Veit und ging über die Alpen zurück, nachdem er sich ausbedungen, von Düsseldorf aus während der Sommermonate nach München herüberkommen und

mit seinen Schülern die Wandgemälde in der Glyptothek ausführen zu dürfen.

In Düsseldorf erwartete ihn 1821 eine Anzahl tüchtiger Schüler, welche er gegenüber dem akademischen Zunftzwang, gegenüber Eklektizismus und Manier wieder zur reinen Wahrheit der Natur zu führen suchte. Dabei ließ er die große monumentale Malerei keinen Augenblick außer Acht und brachte auch in Deutschland die Freskomalerei wieder zu Ehren. Eine Reihe von Localen sollten mit Fresken geschmückt werden, die Universitäts-Aula in Bonn, der Schwurgerichtssaal in Coblenz, die Landhäuser des Barons von Plessen und des Grafen Spee. Die Stoffe, theils der religiösen, theils der weltlichen Geschichte, theils der classischen Mythologie entnommen, vertheilte er zur Composition, wie zur Ausführung unter seine fähigsten Schüler, Wilh. Kaulbach, C. H. Hermann, Goetzenberger, Stilke, Eberle, Stürmer, Ernst Förster u. A.

Seiner innersten Natur nach hatte er ausschließlich nur die monumentale Kunst im Auge, alle andern Kunstzweige berührten ihn in seiner Höhe gar nicht. Ein Mann von seiner Eigenart war nicht geschaffen zu lehren, wenn auch bedeutsam anzuregen, und so kam es daß er nie eine eigentliche Schule bildete und seine Schüler nicht blos von ihm, sondern auch von einander mehr oder minder entschieden abwichen.

Ein solches Verhältniß war kein normales und konnte deshalb auch kein lange dauerndes sein, so wenig es trotz oder vielmehr in Folge seiner riesigen Ueberlegenheit ein Allen fruchtbringendes war, denn sein gewaltiger nur nach dem Idealen zugewendeter Genius konnte es nicht über sich gewinnen, die Individualitäten der Schüler zu berücksichtigen, sie sollten alle seiner Anschauungsweise folgen.

Die Aufgabe, welche der Kronprinz Ludwig von Bayern dem Künstler, den er in Rom kennen und hochschätzen

gelernt, in München stellte, war eine überaus bedeutende. Es galt in zwei Festsälen der Glyptothek die Mythologie der Griechen und die Ilias in den hervorragendsten Momenten zur Darstellung zu bringen, eine beide Säle verbindende Vorhalle sollte die Prometheus-Sage aufnehmen. Die Compositionen des Göttersaales zerfallen wieder in den Olymp, in die Wasser- und in die Unterwelt mit einer Menge von allegorischen Bogenbildern und Lünetten, alle auf die in den Göttern symbolisirten Naturkräfte bezüglich.

So umfassen die beiden Säle die gesammte Götter- und Heldensage der Griechen, ihre religiösen und poetischen Ueberlieferungen über die Entstehung der Dinge und die Urgeschichte ihres früheren kampf- und sturmbewegten Heldenlebens, in dem zugleich die Keime ihrer späteren Macht und Bildung zu suchen sind. Der Grundgedanke des Meisters dabei war die Herrschaft des Geistes und der Kunst über die blos sinnlichen und elementaren Kräfte darzulegen und zu zeigen, wie die gesammte natürliche und sittliche Erscheinungswelt unter der unmittelbaren Leitung und Theilnahme göttlicher Mächte stehen.

Neben den drei erwähnten Hauptbildern des Göttersaales sehen wir in den übrigen Darstellungen die vier Elemente, Jahres- und Tageszeiten vom Mittelpunkt der Decke aus vom Eros beherrscht: Eros als Ordner und Herrn des Wasserelementes, mit der Hora des Frühlings, Aurora, der Geburt der Venus u. s. w. Dann Eros als Ordner und Beherrscher des Lichtelements mit dem Sommer und Mittag (Ceres und Helios), mit Apoll unter den Hirten, und mit dem Urtheil des Midas. Ferner Eros als Ordner und Beherrscher des Luftelements, mit dem Herbst (Bacchus) und Abend (Luna), Diana und Actäon und anderen Darstellungen aus der Dianensage. Endlich Eros

als Ordner und Beherrscher des Erdenelements; mit dem Winter (Hora) und der Nacht, den Parzen und der Psychesage.

Im trojanischen Saale schilderte Cornelius zunächst die veranlassenden und einleitenden Begebenheiten des Krieges und dann in den drei Gewölbespiegeln den Zorn des Achilleus, den Kampf um den Leichnam des Patroklos und die Zerstörung Troja's. Letztere stach Heinrich Merz in den Jahren 1853 bis 1855.

So entfaltete sich allmählig und zwar schon vor des Meisters vollständiger Uebersiedelung nach München daselbst ein Kunst- und Künstlerleben, wie es Deutschland noch nie gesehen. Da starb im Jahre 1824 der Director der Münchener Akademie, Johann von Langer, und Cornelius ward durch Vermittelung des Kronprinzen an dessen Stelle berufen, ein Ruf dem er ohne Zögern folgte. In München war er sofort das Haupt der neuen Schule und der Mittelpunkt alles künstlerischen Strebens und Lebens, es erschloß sich ihm ein bisher noch nie dagewesener Wirkungskreis und zudem ward er durch die Sorge um die akademische Lehrdisciplin von seinen großen Schöpfungen nicht abgezogen.

Die Blicke der ganzen Welt waren auf München gerichtet, wo die neue Schule hohen Ernst und ideale Würde der Conception, großartige Auffassung der Charaktere, scharfe Beobachtung der Aeußerungen des geistigen Lebens und wahrhafte Erhebung des Geistes auf ihr Panier geschrieben. Wie hoch Alle Cornelius schätzen mochten, keiner schätzte ihn höher als König Ludwig, der am Sylvesterabende des Jahres 1825 unerwartet in der Pinakothek erschien und dem Künstler den ersten seit seiner Thronbesteigung verliehenen Kronorden mit den Worten anheftete: „Ich glaubte, lieber Cornelius, gerade hier auf dem Schauplatze Ihrer ruhmreichen Thätigkeit diese Anerkennung gewähren

zu müssen. Pflegte man ja doch Helden auf dem Schauplatz ihrer Thaten zu Rittern zu schlagen. Und so thue ich Ihnen!"

Cornelius arbeitete mit den Professoren der Münchener Akademie Clemens von Zimmermann und Schlotthauer, dem General Heideck und Anderen vom Jahre 1820 bis zum Jahre 1830 an den Fresken der Glyptothek und erwies sich dabei gleich groß als Denker, Dichter und Maler, indem er in bewunderungswürdiger Weise überall das Rechte zu treffen wußte, sowohl was die geistige Durchdringung des Stoffes, die Vertheilung desselben in seinen Hauptmomenten in größere oder kleinere Bilder, das Aneinanderreihen derselben, als den Reichthum der Fantasie und den Schwung und die Poesie der Gedanken betrifft.

Die Schöpfungen sind aber um so staunenswerther, als Cornelius sich um ihretwillen von der Romantik loslösen und ganz in die classische Idealwelt vertiefen mußte. So riesig sie sind, sie füllten des Meisters Seele nicht ganz aus, er fand daneben noch Zeit, Lust und Kraft eine Reihe von achtundvierzig Bleistift- und Federzeichnungen zu entwerfen, welche in den Gewölbeflächen des aus fünfundzwanzig Loggien bestehenden vierhundertneunzehn Fuß langen Corridors der von Klenze erbauten Pinakothek in München die Geschichte der christlichen Kunst von ihrem Wiederaufleben bis zu ihrem Höhepunkt darlegen sollten. Er löste diese schwierige Aufgabe in seinen Mußestunden, des Abends wenn er aus der Glyptothek oder seinem Atelier in der Akademie heimkehrte. Dabei darf Angesichts einzelner historischen Unrichtigkeiten nicht übersehen werden, daß damals von einer wissenschaftlichen Behandlung der Kunstgeschichte noch keine Rede war und Cornelius folglich blos auf Vasari und einige spätere Autoren angewiesen war um sich bei ihnen das nöthige Material zu holen.

Trotzdem gelang es ihm in den Hauptmomenten aus dem Leben der berühmtesten Maler jener Zeit nicht nur ihr eigenstes Wesen und Wirken, sondern auch den Charakter der einzelnen Perioden der mittelalterlichen Kunst zu kennzeichnen, wobei er in den Lünetten der den Fenstern gegenüber stehenden Wand die Hauptbilder, in den Bogenwinkeln Bildnisse von Zeitgenossen, in den Gewölben aber den leitenden Grundgedanken unter Zuhilfenahme der Allegorie und Arabeske darstellte.

Die Compositionen sind so geordnet, daß die der italienischen Kunst bis Raffael gewidmeten in den ersten dreizehn Loggien mit den zwölf andern die deutsche, niederländische und französische Kunst umfassenden in der mittelsten Loggia, der des Raffael, sich begegnen, als dem Höhe- und Mittelpunkte der neueren Kunst.

Professor Clem. von Zimmermann machte sich 1827, also noch drei Jahre vor der Vollendung der Wand- und Deckengemälde in der Glyptothek, mit seinen Gehilfen Gasser, Hiltensperger und Anderen an die Ausführung, an welcher sich Cornelius diesmal gar nicht betheiligte.

Aber so vielseitig war der Genius des Meisters, daß ihm auch diese doppelte Thätigkeit noch nicht genügte.

Schon in der ewigen Stadt hatte ihn ein Gedanke lebhaft beschäftigt und während er seine großartigen Gebilde aus der classischen Götter- und Heldenwelt in der Glyptothek schuf, gestaltete sich das in der Stille des Klosters San Isidoro Empfangene bestimmter. Neben den erwähnten großen Schöpfungen aus der antiken Welt und dem Mittelalter entwickelte sich in ihm der Gedanke eines christlichen Epos. Er legte den Gedanken dem Könige Ludwig vor, der ihn mit lebhaftester Begeisterung aufnahm. Cornelius bedurfte zur Ausführung eines großen Baues an dessen Wänden und Gewölben der umfassende Cyklus in Fresco gemalt werden sollte. Rasch entschlossen befahl König

Ludwig den Bau der Ludwigskirche in München, deren Styl eigens zu dem Zwecke gewählt ward, dem Meister hinreichend große Wandflächen zu bieten; der Architekt mußte selbst die Absis opfern und seinen Chor mit einer Fläche abschließen, denn gerade dorthin sollte der Schwerpunkt der grandiosen Compositionen verlegt werden. Cornelius brauchte für sein „Jüngstes Gericht" einen Raum von dreiundsechzig Fuß Höhe und neununddreißig Fuß Breite.

Cornelius hatte sich mit einer Römerin vermählt und ging nun 1830 in ihrer Begleitung zum zweitenmale nach Rom. Er glaubte die richtige Stimmung zu seinen Cartons für die Ludwigs-Kirche nur in der ewigen Stadt finden zu können, wo ihm der Verkehr mit den großen Meistern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts offen stand. Ein Aufenthalt von nur Einem Jahre gab ihm was er zunächst gesucht, doch kehrte er nach vier Jahren wieder von München nach Rom zurück, um dort in den Jahren 1834 und 1835 seinen Carton zum jüngsten Gericht zu entwerfen. Und so heiß war sein Schaffensdrang, daß er schon 1836, kaum von schwerer Krankheit genesen, die ihn an den Rand des Grabes gebracht, im Vereine mit seinen Schülern und andern Künstlern, C. Hermann, C. Stürmer, Kranzberger, Helweger, Schaket, Heiler, Lacher, Moralt, Halbreiter und Lang an die Ausführung der Fresken ging und selbe im kurzen Zeitraum von vier Jahren vollendete.

In den Deckengemälden über dem Altar im hohen Chor gab Cornelius die Weltschöpfung: Gott den Vater umgeben von den Cherubim, Seraphim, Throni, Virtutes, Sapientiae, Potestates und Dominationes. Links und rechts davon die streitenden und vermittelnden Engel.

Die Seitenchöre zeigen einerseits die Anbetung der Könige mit den Gestalten der Verkündigung und an der Decke die vier

Evangelisten, andrerseits die Kreuzigung, eine der vorzüglichsten und tiefst durchdachten Compositionen des Meisters, mit Christus und Magdalena und an der Decke die vier Kirchenväter.

Im Kreuzgewölbe sehen wir um die Taube die Patriarchen und Propheten, die Apostel und Martyrer, die Kirchenlehrer und Ordensstifter, endlich die Verbreiter des Christenthums, die heiligen Könige und Jungfrauen.

An der Hauptaltarwand malte Cornelius ohne Beiziehung eines Gehilfen sein berühmtes Weltgericht. Dasselbe nimmt einen Flächenraum von 2500 Geviertfuß ein und ward in vier Jahren vollendet, während das jüngste Gericht Michel Angelo's in der Sixtina bei 1800 Geviertfuß Raumfläche sieben Jahre in Anspruch nahm. Die Idee gipfelt in folgenden Einzelheiten:

Obere Abtheilung: Christus als Weltrichter umgeben von den Heiligen des alten und neuen Bundes.

Mittlere Abtheilung: der apokalyptische Engel mit dem entsiegelten Buche des ewigen Lebens und Todes und um ihn die Posaunenengel.

Untere Abtheilung: der Erzengel Michael die aus den Gräbern Erstandenen scheidend.

So trennen die Gestalten des weltrichtenden Erlösers, des apokalyptischen Engels und des Erzengels Michael das Ganze sowohl nach der Höhe als nach der Breite in drei klar ausgesprochene Abtheilungen, indem sie namentlich die Gruppen der Seligen und Verdammten entschieden von einander absondern.

Die Auferstehung zeigt die Umwandelung des verklärten Leibes in drei verschiedenen Scenen des Wiedersehens zwischen zwei Freundinnen, zwei Liebenden und Vater und Sohn. Links davon das Bildniß des lorbeerbekränzten Königs Ludwig.

Die Seeligen schweben in sanften Schwingungen sich die

Hände reichend und von Engeln geleitet zum Himmel empor. Unter ihnen sind zu erkennen Dante, Fiesole und Clemens XIV.

Andrerseits werden die Bösen von den Zornesengeln, in wilde Knäul geballt, zur Hölle hinabgestoßen. Ueber dem Haupteingang derselben thront Lucifer, unter seinen Füßen Segest, der Verräther Deutschlands, und Judas, der Verräther Christi. In seiner Nähe die sieben Todsünden.

Fassen wir die Gedanken des ganzen kolossalen Bilder-Cyklus zusammen, so sehen wir selbem die drei Hauptstücke des christlichen Glaubens zu Grunde liegen: den Glauben an Gott den Vater als Schöpfer und Erhalter der Welt, den Glauben an den menschgewordenen Sohn als Erlöser und Richter der Lebendigen und Todten, und endlich den Glauben an den von beiden ausgehenden heiligen Geist der sich mit beiden zu göttlicher Einheit verbunden in der Gemeinschaft der Heiligen und in der allgemeinen christlichen Kirche offenbart.

Daß der Künstler diese riesenhafte Darstellung mit Verschmähung aller eigentlich malerischen, auf einer kunstreichen harmonischen Vertheilung und Behandlung der Licht- und Schattenpartien beruhenden allgemeinen Wirkung durchführte, kann nur der tadeln, der nicht zu begreifen vermag, daß, abgesehen von der religiös-kirchlichen Bestimmung des Bildes, sein bedeutsamer Inhalt nicht unter der sinnlichen glanzvollen Schönheit des Colorits Schaden leiden durfte, daß es überhaupt unstatthaft ist, dasselbe mit demselben Maßstabe zu messen, den man an ein Staffeleibild zu legen gewohnt und berechtigt ist.

Immerhin aber bleibt die coloristische Wirkung noch staunenswerth, wenn man bedenkt, daß Cornelius seine Aquarellskizze, mit dem Fortgange des Wandgemäldes selbst Schritt haltend, nach und nach colorirte.

Die Münchener Frommen welche damals unter dem Ministerium Abel am Ruder standen, verbreiteten nach Vollendung des „Jüngsten Gerichtes“ die Meinung, Cornelius habe Luther in Gestalt eines Predigers unter die Verdammten versetzt. Es ist dies eine Tendenzlüge, welcher der Künstler selbst widersprach. Obwohl Katholik aus voller Ueberzeugung, wie er öfter betonte, dachte er viel zu groß um sich bei einem Werke von so tiefreligiöser, allgemein christlicher und zugleich allgemein menschlicher Bedeutung auf den Standpunkt kleinlicher einseitig confessioneller Opposition zu stellen.

Die drei Hauptbilder des Cyklus, „das jüngste Gericht“, „die Geburt“ und „der Tod Christi“ sind von dem trefflichen Heinrich Merz in den Jahren 1836 bis 1844 gestochen worden.

Hat man Cornelius vielleicht nicht ohne allen Grund vorgeworfen, er habe sich in seinem christlichen Cyklus zu sehr einer entschieden mittelalterlichen scholastischen Richtung ergeben welche sich kaum mit dem Standpunkte des bildenden Künstlers vereinigen lasse, so kann man sich beim Studium seiner späteren Werke der Ueberzeugung nicht verschließen, daß er mit jenen Compositionen eine Periode seines Schaffens abschloß, innerhalb deren das spezifisch katholische Element die Freiheit künstlerischer Auffassung wenigstens einigermaßen beschränkte. Doch huldigte er deshalb nicht der nüchternen Moraldoctrin des Protestantismus.

Ihm war die Kunst, wie er sich einmal dem bekannten Kunstschriftsteller Dr. Max Schasler in Berlin gegenüber aussprach, von der Religion untrennbar, selber eine Religion. Nach seinen Worten hat die Reformation, indem sie den Glauben ernüchterte, die Empfindung erkältete, die Kraft der Ueberzeugung brach, der Kunst schlechte Dienste geleistet. Das heutige Kunststreben galt ihm so wenig als die heutige Cultur. Daß der

Materialismus zur Herrschaft gekommen, verdankten wir der Reformation und den Reformatoren. Er konnte es begreifen, daß man an die Stelle des Glaubens, wenn man einmal nicht glauben kann, die philosophische Ueberzeugung d. h. an die Stelle des Gemüthes den calculirenden Verstand, an die Stelle der poetisch religiösen Empfindung die nüchterne Reflexion setze, aber dazwischen sei ein Abgrund. Und darum danke er seinem Schöpfer, daß er als Katholik geboren und erzogen sei. Charakteristisch ist freilich seine Bemerkung, er habe den Katholizismus des Raffael, des Mozart und des Dante.

Aber auch diese Entschiedenheit jenes Ausdruckes berechtigt nicht zu gewissen Annahmen. Die Nachricht vom Uebertritt seines alten Freundes Overbeck zur katholischen Kirche nahm er höchst ungünstig auf und brach in die charakteristischen Worte aus, wenn noch einer von jenen Leuten (seinen deutschen Freunden in Rom) katholisch werde, so werde er lutherisch. Und Professor Piper gegenüber bemerkte er einmal, in Berlin werde ihm immer katholischer zu Muthe, in Rom freilich desto protestantischer.

Solche und ähnliche Aeußerungen erklären sich ganz natürlich aus seiner Abneigung vor jeder Halbheit und Unwahrheit.

Aus den letzten dreißiger Jahren stammt auch die durch Eugen Schaefer's Stich allgemein bekannte Composition zu einer Scene aus Shakspeare's „Romeo und Julie“ und ein Oelbild „die drei Marien am Grabe.“

Am 25. August 1840 war die Ludwigskirche eingeweiht worden und am 16. November desselben Jahres gaben die Künstler Cornelius ein großes Fest, bei welchem ihm ein Lorbeerkranz überreicht wurde. Er stand nun auf der Höhe seines Ruhmes. Der von Franz Lachner componirte Festgesang begann mit den Worten:

„Tempelhallen,
Sinken, fallen,
Doch die Kunst bleibt ewig jung.“

Der Meister aber hatte auf das Manuscript zu der am Festabend vor ihm gehaltenen Rede die Zeilen gesetzt:

„Die Kunst hab' ich geliebet,
Die Kunst hab' ich geübet
Mein Leben lang.
Die Künste hab' ich verachtet,
Nach Wahrheit nur getrachtet,
Drum wird mir nicht bang.“

Als er das Jahr vorher eine Reise nach Paris gemacht, hatte ihm die dortige Akademie ein großartiges Festmahl gegeben, der König Ludwig Philipp ihn nach Versailles eingeladen und ihm die überaus seltene Auszeichnung erwiesen, ihm persönlich seine Sammlungen zu zeigen. Die Regierung Leopold's von Belgien aber hatte einen Kunstverständigen nach München geschickt um die Thätigkeit seiner Schule kennen zu lernen.

Zur nemlichen Zeit erhielt er von Berlin aus, wo inzwischen der kunstsinnige Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestiegen, den Ruf als Director der dortigen Kunstakademie. Cornelius konnte nicht lange schwanken. Er war sich bewußt, daß er in München seine Aufgabe erfüllt und München dem Flügelschlag seines schöpferischen Genius keinen weiteren Raum mehr bieten könne. Er hatte manche tüchtige Kraft gebildet und durfte hoffen daß sie in seinem Sinne fortwirken würde. Die Stellung in Berlin, wo auch sein Schwager Geheimrath Brüggemann und seine Schwester Lisette wohnten, bot ihm völlige Unabhängigkeit und Freiheit.

In München sahen ihn nicht Alle schwer scheiden; seine unbeugsame Entschiedenheit hatte manchen Conflict herbeigeführt, manches bedeutendere Talent in einer Bahn festgehalten, welche

dessen innerster Natur widerstrebte. Man hörte nichts von Versuchen in Künstler- und anderen Kreisen ihn da festzuhalten, wo er so Riesiges geschaffen, und es fehlte nicht allzuviel so wäre er ohne Sang und Klang gegangen.

In Dresden fand, als er dort durchreiste, ihm zu Ehren ein großes Festmahl mit Fackelzug statt und als er am 22. April 1841 in Berlin eingetroffen, galt sein erster Besuch Alexander von Humboldt, sein zweiter dem Könige. Dem Feste in Dresden folgte ein solches in Berlin, doch wollten sich nähere Beziehungen von Seiten der Kunstwelt nicht einstellen. Freilich bedurfte ein Genius wie der des Cornelius solcher nicht. Indem er mit Humboldt, Rauch, Stier, Steffens und den Brüdern Grimm in Verkehr trat, genügte er dem entsprechenden Bedürfnisse vollkommen, das übrige Berlin war für ihn so ziemlich nicht vorhanden. Dafür rächte es sich und fand es unverzeihlich, daß der große Cornelius im „blauen Himmel“ Bier trinke.

Zunächst nahm er das schon in München begonnene Bild „Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle“ für den Grafen Raczinsky wieder auf und entwickelte in demselben, welches gewissermaßen als Abschluß des christlichen Epos in der Ludwigskirche betrachtet werden kann, wieder dieselbe Kraft und Gedankentiefe. Doch wurde die kaum vorgenommene Arbeit wieder zurückgestellt, da er noch im September 1841, einer dringenden Einladung seines Freundes des Lord Morson folgend, nach England aufbrach.

Seine Reise über Düsseldorf, Cöln, Brüssel war eine Reihe von Triumphen; doch blieb auch die Kehrseite nicht aus. Sein Freund Morson starb während seiner Anwesenheit in London, ihn selbst trieb eine gefährliche Augenkrankheit nach Berlin zurück und hielt ihn über ein halbes Jahr von jeder künstlerischen Thätigkeit fern.

Nach seiner Genesung machte er sich, dem Auftrage des Königs entsprechend, an den Entwurf der Zeichnungen zu dem Glaubensschild, der für den Prinzen von Wales als Pathengeschenk bestimmt war und vollendete selben in sechs Wochen. Der Inhalt der Composition bezieht sich auf die Glaubensgeheimnisse und deren Bedeutung für das Leben im Allgemeinen und auf die Geburt des Prinzen im Besonderen. Der Schild, von kreisrunder Gestalt, zeigt einen inneren Kreis mit darüber gelegtem Kreuze und einen durch ein reich ornamentirtes Band von ihm getrennten breiten Fries und wurde von A. Hoffmann und L. A. Schubert gestochen. Die Modellirung besorgte der treffliche Bildhauer, Elfenbeinschnitzer und Steinschneider Johann Carl Fischer, der auch die Medaille auf den Vertrag von Verdun schnitt zu der Cornelius die Zeichnung geliefert. Der Guß ist von Wolf und Lembko, die Ciselirung von Martens, das eigentlich Ornamentistische von Stüler. Die prachtvolle Arbeit nahm fast ebenso viele Jahre in Anspruch als der Entwurf Wochen; sie ward erst nach fünf Jahren vollendet.

Das Jahr 1843 brachte die Vollendung des obenbezeichneten Bildes für den Grafen Rascinsky, das von der Berliner Kritik sehr ungünstig aufgenommen wurde. Für den gewöhnlichen Beschauer mag es auch nicht viel bieten; sein Verständniß ist zu schwer um von der Menge erfaßt zu werden.

In diese Zeit fallen auch die Entwürfe zu den Freskogemälden für das Grabmal Friedrich Wilhelms III. in Charlottenburg, welche den Erlöser mit den Gestalten des Königs und der Königin Louise zeigen.

Schon Friedrich Wilhelm III. hatte sich mit dem Gedanken getragen in Berlin einen großen protestantischen Dom zu bauen und mit demselben eine Friedhofshalle zu verbinden, welche nach Art des Campo santo in Pisa ausgeführt, mit Fresken geschmückt

werden und die Gruft der königlichen Familie enthalten sollte. An Cornelius erging der Auftrag die Compositionen zu den Wandgemälden zu entwerfen und sie auszuführen. Aus Anlaß dessen ging er im Spätjahre 1843 über die Alpen um dort Material für seine neuen Werke zu sammeln, kehrte jedoch schon nach fünfmonatlicher angestrengter Thätigkeit im Mai 1844 nach Berlin zurück.

Die Aufgabe war eine riesige, ganz des Genius eines Cornelius würdige. Es handelte sich namentlich darum, die vier Wände der königlichen Begräbnißhalle von 180 Fuß im Geviert zu schmücken, wobei sich eine Malfläche von 250,000 Geviertfuß darbot. Cornelius vertheilte seinen Stoff in folgender Weise: auf der östlichen und westlichen Wand sollten das Leben Christi auf Erden, auf der dritten und vierten die Gründung der Kirche und die vier letzten Dinge zur Darstellung kommen. Als Hauptinhalt erschienen der Sieg Christi über den leiblichen und geistigen Tod, das Walten der göttlichen Gnade gegenüber der Sünde des Menschen, die ewigen Wahrheiten des Christenthums und die ganze Hoheit der christlichen Moral. Die Gliederung war eine sehr complizirte, indem Cornelius jede Wand durch Pilaster, Ornamentstreifen und Nischen mit Statuen (Alles gemalt) in Felder für die Hauptbilder mit Predellen und Lunetten zerlegte. Die ersten sollten in Farben, die zweiten in Grau ausgeführt werden, die Lunetten aber auf Goldgrund. Die acht Statuen sollten die acht Seligkeiten darstellen, die Lunettenbilder vorwiegend in den Himmel, die Predellen auf die Erde versetzen. Von den Statuen-Gruppen sagte Cornelius selber, sie seien in die christliche Bilderdichtung eingefügt, wie der Chor in die griechische Tragödie.

Der Meister hat seine im Jahre 1844 vollendeten gewaltigen Compositionen nicht ausführen dürfen, doch sind selbe durch

Thäter in eilf Blättern gestochen. Auch die Cartons wurden nicht alle vollendet, vielmehr nur die berühmten vier „apokalyptischen Reiter", die Niemand sehen kann ohne sich vor der Größe des Meisters tief zu beugen, „der Sturz Babels", „die Ankunft des neuen Jerusalem" nebst den dazu gehörigen Predellen und Lunetten und Zwischengruppen, ferner „Christus giebt sich nach der Auferstehung seinen Jüngern zu erkennen" und „die Ausgießung des heiligen Geistes."

Diese Arbeiten waren nur von einer im Herbst 1845 unternommenen nochmaligen Reise nach Rom unterbrochen, dort aber sofort mit gewohnter Energie wieder aufgenommen worden.

Die ungewöhnliche Vielseitigkeit des Meisters offenbart sich in wunderbarer Weise darin, daß er die heterogensten Stoffe gleichzeitig und neben, nicht nacheinander behandelte. So setzte er auch jetzt, während er an seinen Compositionen für den Campo santo arbeitete, seinen Nibelungen-Cyklus fort, aus dem er sogar ein Bild „Hagen versenkt den Nibelungenschatz" in Oelfarben ausführte.

Seit 1846 entstanden auch neben mehreren kleineren Werken, wie z. B. der Zeichnung einer Ehrendenkmünze für Alexander von Humboldt, Cartons für drei Glasfenster in der heiligen Blutscapelle im Dom zu Schwerin, in Farben ausgeführt, und ein Carton zu einem Glasgemälde für den Dom zu Aachen, eine „schlafwandelnde Lady Macbeth" u. A.

Im Jahre 1848 ward der Dombau aufgegeben und die Mauern, welche Cornelius mit seinen riesigen Compositionen schmücken sollte, fielen in Trümmer.

Die Arbeiten für den Dom und Campo santo fanden in dem neunzig Fuß hohen Altarbilde ihren grandiosen Abschluß. Auch für die Schöpfung dieses Werkes stählte sich Cornelius durch den Anblick der Meisterwerke Michel Angelo's und

Raffael's (1853). Als Stoff wählte er „die Erwartung des Weltgerichts" und führte denselben 1856 in einer Aquarellskizze aus.

In der nächsten Zeit harrten schmerzliche Verluste des Meisters: der Tod entriß ihm seine zweite Gattin und seine Tochter, so daß er allein stand inmitten einer Welt in welche er wie ein Denkstein aus der Vergangenheit hineinragte.

Im Jahre 1860 zog es ihn noch einmal nach Rom, von wo er im nächsten Jahre mit einer schönen jungen Frau, aus derselben Stadt abstammend, welche vor mehr als dreihundert Jahren der Welt einen Raffael gegeben, heimkehrte. Auf der Rückreise nach Berlin berührte er München, woselbst ihm die Künstler ein Fest gaben. Es war ein seltsamer Contrast: der vierundsiebzigjährige Greis wenn auch von noch völlig schwarzem Haar und an seiner Seite ein Weib von vielleicht zwanzig bis vierundzwanzig Jahren von classischer Schönheit. Es lag etwas von einem Adler in seinem Antlitz mit dem durchbohrenden Blicke, der kräftig vorspringenden Nase und dem ernsten Munde. Man hat viel über seine dritte Vermählung gewitzelt; als er aber im Winter 1864 auf 1865 todtkrank daniederlag und ihm nur die aufopfernde Liebe und Pflege seiner Gattin das Leben rettete, da verstummten diese Stimmen. Man schien zu begreifen, daß ein Mann wie er nicht mit dem gewöhnlichen Maßstabe gemessen werden dürfe.

Im Herbste 1866 wurde Cornelius so schwach, daß er wiederholt das Bett hüten mußte, sein riesiger Geist konnte ihn nicht vor den Gebrechen des Alters schützen. Nach Anfang des Jahres 1867 wendete sich die Krankheit sichtbar zum Schlimmeren und er starb, bis fast zum letzten Augenblicke bei vollem Bewußtsein, am 6. März Morgens. Sein letztes Wort war: „Beten!"

Vor seiner Beerdigung am 9. März fand im Hause des Verstorbenen am Königsplatze eine Vorfeier statt, wobei ein Halbkreis hoher römischer Palmen den Sarg umgab, ober dem sein letzter Carton zum Campo-santo-Cyklus „die Ausgießung des Heiligen Geistes nebst erster Ertheilung der Taufe und des Abendmahls" ausgestellt war, ein doppeltes Zeugniß für des Meisters unerschütterlich festgehaltene ideale Kunst. Aus München war der Bildhauer Conrad Knoll eingetroffen und sprach am Grabe des dahingeschiedenen Meisters als Vertreter der gesammten deutschen Kunstgenossenschaft aus vollem Herzen kommende Worte. Zu seinem Gedächtniß wurden in verschiedenen Städten Trauerfeierlichkeiten gehalten, so in München, Wien und Düsseldorf. Nur Berlin, dem die Ehre zu Theil geworden, den größten Meister deutscher Kunst seit Raffael's und Dürer's Zeiten zu beherbergen, that nichts, um zu beweisen, daß es sich dieser Ehre auch nur einigermaßen bewußt war.

Cornelius hinterließ ein bedeutendes Vermögen. Für das Haus vor dem Brandenburger Thore, das König Friedrich Wilhelm IV. für ihn hatte bauen lassen, und in welchem er bis zu seinem Tode lebte, erhielten die Erben 20000 Thaler, wofür aber die weltberühmten Cartons zu den Gemälden in der Casa Bartholdy, in der Glyptothek u. s. w. dem Staate verblieben um — zusammengerollt und dem Verderben durch Staub und Feuchtigkeit ausgesetzt, auf den Dachräumen des Museums zu lagern.

Cornelius war Mitglied der Akademien zu Berlin, Kassel, München, Wien, Antwerpen, Florenz, Paris und im Haag; seine Brust schmückten zahlreiche Orden. Außerdem ernannte ihn zu seiner großen Freude im Jahre 1844 die katholische philosophische Facultät der Universität Münster zum Doctor der Philosophie „als einen der ersten Künstler unsers Zeitalters, dessen unsterb-

liche Werke so lange dauern werden als Kunst und Wissenschaft, Tugend und christliche Frömmigkeit geehrt wird, als einen Mann, reich an Gaben des Geistes und Herzens, geschmückt mit den höchsten menschlichen Ehren und geliebt nicht nur von Königen und Fürsten, sondern auch von allen Musen und Grazien."

Sein Dankschreiben an die Facultät ist zu bedeutsam um nicht wenigstens im Auszuge hier eine Stelle zu finden. Es beginnt mit den schönen Worten: „Auf jenen Höhen des Lebens angelangt, wo die meisten Täuschungen schwinden, wird darum der innerlich Lebende und geistig Schaffende nicht ärmer; während er jedoch die Bedeutung der Worte des großen Dichters, „ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang" aufs Tiefste empfindet, erhebt und begeistert ihn gerade dann in seinem unablässigen Streben mehr als je zuvor die Anerkennung würdiger und gediegener Männer." Später fährt er fort: „Nach herkömmlichem Brauche wäre es nun meine Pflicht, in einer Abhandlung Ihnen, verehrte Herren, das Resultat meiner philosophischen Studien mitzutheilen; es ist aber nicht die Feder das Werkzeug, womit ich bis jetzt dasselbe zu Tage gefördert, sondern der Pinsel; gewiß haben Sie Das, was ich damit namentlich in München geschrieben habe, gelesen und leicht verstanden. Ich bin aber mit meiner Dissertation noch lange nicht zu Ende; ein großes heiliges Feld, Camposanto, ist mir durch die Gnade der Vorsehung und die Huld meines erlauchten Königs und Herrn angewiesen worden, um dort mich auszuschreiben und darzustellen, was Gott mir in die Seele legte" u. s. w.

Ein richtiges Verständniß der ganzen titanenhaften Erscheinung des Meisters ist ohne einen Rückblick auf die ihm vorausgehenden Kunstperioden nicht wohl denkbar.

Die deutsche Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hatte keine selbstschöpferischen Geister aufzuweisen und

ward so Nachahmerin der französischen. Zur Frivolität der letzteren gesellte sich die herkömmliche Pedanterie der Akademien, die mit eiserner Energie jeden eigenartigen Aufschwung und jede Rückkehr zur Natur verhinderte. Doch war der Kern noch gesund und die Wiedergeburt nur durch das Auftreten tapferer Vorkämpfer bedingt.

Solche fanden sich in Asmus Carstens, der ein echter Martyrer seiner Ueberzeugung und seines Wirkens den Heldentod starb, dann in Wächter, Schick und Koch. Sie waren es, die als Vorkämpfer der neuen Richtung dem Ungeschmack und der Unnatur das hellenische Ideal und die reine keusche Naturform gegenüberstellten. Aber gerade dieser oppositionelle Charakter mußte die classische Richtung nothwendig in eine gewisse Einseitigkeit hineintreiben, indem das Tendenziöse der Idealität zu stark in den Vordergrund trat, ganz abgesehen, daß sie in ihrer Stoffwahl das deutsche Element geringschätzig bei Seite setzte.

Da trat Cornelius auf den Kampfplatz, alles vor ihm niederwerfend was sich bis dahin Geltung verschafft, selbst jene auf deren Schultern er stand. Ganz von sich selber anfangend brach er gewaltsam mit der Vergangenheit und ging sein ganzes langes Leben hindurch, ein gewaltiger, titanenhafter Recke, in voller Waffenwehr und schlug wie Clemens Brentano in seinem köstlichen Liede sagte als Peter Cornelius der edle Ritter mit Pinsel, Blei und Kreide Perrücken und Philister.

Mehr aber noch als dies gilt, daß er der deutschen Kunst wieder ihre echte deutsche Sprache gab, daß er ihr den tiefen historischen Sinn wieder einpflanzte der ihr wie der deutschen Wissenschaft und Literatur es möglich machte ihre welterobernde Mission zu vollenden: aus seinen Werken allen spricht der deutsche Geist seiner ganzen Fülle nach im hohen Style der Kunst.

Doch ward dieses deutsche Element nicht bis zur Einseitigkeit gepflegt. „Wer nicht in Italien war“, sagte der Meister von sich selbst, „versteht meine Kunst nicht völlig; vom spezifisch Nationalen habe ich nichts.“ Und ein andresmal: „Im Griechenthum werden wir immer unser Licht und unsere Leuchte suchen müssen; aber die Tiefe der Ideen ist jetzt eine größere, die Anschauungen sind richtigere.“

Erst in England erschloß sich Cornelius die ganze ungeheuere Bedeutung des hellenischen Alterthums, als er dort die Werke des Phidias kennen lernte, die ihm nach seinen eigenen Worten fortan sein höchstes Vorbild in der Kunst blieben. Sein Streben war darauf gerichtet, durch Vermählung des Hellenischen mit dem Deutschen ein Drittes zu gewinnen, einen Euphorion, in welchem sich die deutsche Kraft und Tiefe mit der griechischen Grazie und Heiterkeit verschmelze.

Es läßt sich bei aller Bewunderung für den Genius des Meisters nicht in Abrede stellen, daß ihn die oft bis zur Ueberschwänglichkeit hinaufgeschraubte Abstraction bei aller Titanenhaftigkeit der Conception gleichwohl in Bezug auf Form und noch mehr auf Farbe bis zur Incorrectheit fortriß. So erscheint das Wort, welches man bekanntlich Eugène Delacroix in den Mund legt: „Das ist immerhin ein Mann von Muth. Er hat den Muth große Fehler zu begehen, wenn die Energie des Ausdruckes sie erfordert“ in der That gerechtfertigt. Allerdings erinnert dieses Wort so sehr an ein ähnliches von Goethe, das zwar nicht von Cornelius gebraucht ist und welches lautet: „diese Leute haben nicht einmal den Muth eine Dummheit zu begehen“, daß man einigermaßen berechtigt sein dürfte an der Echtheit des ersten zu zweifeln, wenn sich nicht große Geister zu begegnen pflegten.

Uebrigens spricht sich das Muthige im Wesen des Meisters

auch noch in anderer Beziehung aus. Den für die Kunst zu früh verstorbenen Max Lohde mahnte er einmal immer das Schwerste zuerst zu fassen, denn das Leichte komme von selbst, und die Freskotechnik pries er gerade deshalb als die beste, weil sie die schwierigste ist.

Cornelius' Schwäche lag in der Farbe. Ihm war der Gedanke Alles, die Darstellung in Form und Farbe galt ihm unendlich weniger und zwar mit innerlicher Nothwendigkeit. Er liebte vor allen abstracte Ideen, d. h. solche, welche sich in gewisser Weise der Form wie der Farbe zu entziehen vermögen. Diese seine Geistesrichtung machte ihn auch zu einem Philosophen, zu einem Mystiker, freilich von der Genialität Dante's.

Doch tritt diese Einseitigkeit des Meisters gegenüber der Großartigkeit und gigantischen Kraft seiner Compositionen in den Hintergrund. Aber gerade diese sind es wieder, welche ihn das Schicksal Dante's theilen lassen, viel gepriesen aber wenig verstanden zu werden. Seine Gedanken gehören vielfach einer anderen Welt an, die uns fremd ist. Um sich für seine Schöpfungen zu begeistern oder auch nur zu erwärmen, muß man sich vor Allem über den Materialismus des gewöhnlichen, uns umgebenden Lebens erheben. Aber auch dann noch bedarf es der Zeit und Ruhe, der inneren Stimmung und Fassung. Der Anblick dieser großartigen, erhabenen Ruhe, dieser einfachen, seelenerschütternden Größe ist keine Erholung, keine Augenweide, ist eine Arbeit im vollsten Sinne des Wortes.

Bezeichnete er doch selbst in einer zu München gehaltenen Festrede „Alles was die Menschheit ehrt und erhebt; ihre Beziehungen zu Gott, ihre Thaten die Zeugniß geben von der Liebe, von der Hingebung zu Fürst und Vaterland, den Aufschwung hoher Dichtung, den tiefen Sinn, die Heiterkeit hellenischer My-

then, das bunte Spiel der Fantasie, das Wirken hoher Meister der Kunst und ihrer Beschützer" als den Inhalt seiner von König Ludwig angeregten Thätigkeit.

Cornelius war eine eminente Arbeitskraft, die selbst unter den ungünstigsten äußern Verhältnissen nicht erlahmte. Ich erinnere nur an sein unermüdliches Schaffen an den Compositionen für den Camposanto, als Niemand mehr daran zweifelte, daß der Gedanke nicht zur Ausführung kommen werde. Aber er hat es sich redlich sauer werden lassen und gestand, daß auch ihm dem fünfundachtzigjährigen Greis manche Nacht eine schlaflose sei, wenn es mit der Composition nicht so recht gehen wolle.

Und zur selben Zeit, als er bereits das Großartigste geschaffen und an den Grenzmarken des Lebens stand, da schwellte noch die Hoffnung Bedeutenderes zu schaffen seine Brust und er brach in die bezeichnenden Worte aus, das Gefühl zukünftiger Größe fließe aus dem Bewußtsein gegenwärtiger Kleinheit!

Um so weniger ruhmredig erscheint Angesichts dessen was er am 20. Mai 1855 bei dem Feste in der Villa Albani zu Rom sprach: „Wir haben einen guten Kampf gekämpft; wir hinterlassen dem Vaterlande eine bessere Kunst als wir gefunden."

Daß Cornelius über die modernen Kunstrichtungen nicht günstig urtheilte, bedarf kaum der Erwähnung. Selbst in der Genre- und Landschaftsmalerei ließ er sie nicht gelten. „Diese Leute", meinte er im Gespräche mit Dr. Schasler, „brüsten sich mit der Naturwahrheit und der große Haufe jauchzt ihnen natürlich Beifall zu. Ich habe tiefe Ehrfurcht vor der Natur, sie ist von je meine Lehrmeisterin gewesen; aber was die heutige Kunst Naturwahrheit nennt, ist nur die flache und gedankenlose Natürlichkeit, der sinnliche Schein der rohen Materie. Sie bilden

sich ein, Maler, Künstler zu sein, aber sie sind nur Copisten. Wenn ihnen das Modell fehlt, geht ihnen auch der Gedanke aus. Und der Gedanke allein ist es, durch welchen der wahre Künstler die Natur zum Kunstwerk erhebt."

Im Privatleben zeigte er eine große Einfachheit und Natürlichkeit neben tiefem männlichem Ernst seines Charakters und leidenschaftlicher Wärme seiner Ueberzeugung. So mild und nachsichtig er sich gegen Andersdenkende erwies, so strenge verdammte er alles Scheinwesen und das was er eine Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst zu nennen pflegte. Ihm galt Goethe's Spruch „Saure Wochen, frohe Feste." Sehr zurückgezogen lebend, sah er Sonntags gern einen kleinen Freundeskreis um sich und ging seinen Gästen mit einer ruhigen Heiterkeit, die bisweilen sogar zu einer drastischen und humoristisch gefärbten Lebhaftigkeit stieg, zwanglos voran, wobei ihm ein ganz eigenthümliches Darstellungstalent trefflich zu statten kam, indem er seiner ruhigen und bestimmten Weise zu sprechen eine gewisse treuherzige Jovialität beimischte, welche ihre Wirkung nie verfehlte.

Zum Schlusse mag noch eines bedeutsamen Wortes gedacht sein das der Meister am 22. Juni 1861 sprach, als er nach seiner Rückkehr von Rom durch den Senat und die Vertreter der Berliner Akademie begrüßt ward. Professor Hensel hatte von dem Aristotelischen Satze gesprochen, daß die Seele in den Fingerspitzen wohne und Cornelius lehnte in seiner Antwort das Gleichniß von dem „durchgeistigenden Gottesfinger" mit folgenden Worten ab: „Ob andre Künstler ihre Seelen in ihren Fingerspitzen fühlen weiß ich nicht; aber das weiß ich, daß jener Aristotelische Satz auf mich keine Anwendung findet. Denn meine Hand hat sich oft widerstrebend gezeigt, wenn ich sie genöthigt, das was in meinem Inneren gelebt, zu verwirklichen. Nicht die

Hand hat mich zu dem gemacht, was ich bin; nicht die Hand hat geschaffen was ich geschaffen, sondern es ist zunächst der Kopf, der Gedanke, welcher auf dem Wege zu den Fingerspitzen oft genug erlahmt; vor Allem aber das Herz, welches den Kopf zum Denken anregt. Kopf und Herz machen allein den wahren Künstler. Die Hand ist nur das blinde Werkzeug und nur insoweit zu respectiren, als sie die gehorsame Dienerin von Kopf und Herz ist."

Feodor Dietz,

Historienmaler.

Der Historienmaler Feodor Dietz, in dessen reichbewegtes Leben wir jetzt einen Blick zu werfen im Begriffe sind, ward im Jahre 1813, einem der glorreichsten für Deutschland, zu Neunstetten im Großherzogthume Baden geboren, erhielt durch seinen Vater eine sehr sorgfältige Erziehung, besuchte später die Schulen in Carlsruhe und sollte sich schließlich auf dem dortigen Polytechnicum dem Forstwesen widmen, dem sein Oheim für das ganze Land vorstand.

Viel näher lag indeß seinen Neigungen der Militärstand, indeß war nach endlichem Abschlusse einer langjährigen Kriegsperiode hier wenig Hoffnung seinen Weg zu machen gegeben. So begnügte er sich denn nothgedrungen damit Pferdebilder und Schlachtscenen in seine Schul- und Collegienhefte zu zeichnen und benutzte seine Freistunden zu eifrigen Studien bei dem Pferdemaler Rudolf Kuntz.

Aus jener gährenden Periode datirt sein erstes Oelbild „Graf Damas stürzt sich bei Quiberon mit seinem Pferde ins Meer", ein zugleich soldatischer und düster romantischer Stoff, der dem Wesen des jungen Dilettanten vollkommen entsprach (1832), wie denn in den aus jener Zeit stammenden Briefen, prosaischen und dichterischen Arbeiten dieselbe düstere Stimmung herrscht.

Ein im nächsten Jahre eingetretener Glücksfall machte es dem Dilettanten möglich seiner Neigung zu folgen und er brach

sofort nach München auf, wo er von Cornelius in die Akademie aufgenommen wurde. Nachdem er unter Clemens Zimmermann eine kurze Zeit eifrig im Antikensaale gearbeitet, nahm ihn Philipp Foltz, der damals das Service-Zimmer der Königin im Königsbau mit Wandbildern nach Gedichten von Bürger schmückte, als Gehilfen an, wobei Dietz die in Carlsruhe angeeignete Kenntniß des Pferdes trefflich zu statten kam.

In jener Zeit, in welcher der mit Künstlern erfüllte Königsbau eine Malerschule repräsentirte, in welcher die Grundsätze des Cornelius bereits mit neuen Richtungen sich kreuzten, knüpfte Dietz manche Verbindungen an, welche noch heute fortbestehen, so mit Phil. Foltz, Schwind, Ernst Foerster, Kaulbach, Monten, Schoen und Anderen, zu denen er in freundschaftliche Beziehungen trat.

Es war damals ein eigenartiges Leben in München, das noch nicht solche Anläufe zur Großstadt nahm wie in unsern Tagen. Die von König Ludwig aus allen Theilen Deutschlands, aber auch nur Deutschlands, zusammengerufenen Künstler, meist noch jüngere Männer, führten ein einfaches und anspruchsloses Leben, mit dem sich eine gewisse naive Genialität recht wohl vertrug, welche zuletzt gewißermaßen den Ton für das öffentliche Leben angab. Ihre Feste, erst auf die engen Räume des Gesellschaftslocales beschränkt und zumeist Kinder des Augenblickes, gewannen an Inhalt und Form und traten an die Oeffentlichkeit hervor. So durchschritt der erste große Künstlermaskenzug 1835, dem Schiller's Wallenstein-Trilogie zu Grunde lag, die mit Schaulustigen gefüllten Straßen der Stadt. Auch Dietz betheiligte sich als Cornet von Piccolomini-Cuirassieren bei demselben.

So flogen jene schönen Jugendtage dahin, getheilt zwischen gewissenhafter Berufserfüllung und leidenschaftlichen Neigungen, unter denen die, auf schnellem Rosse tagelang die wilden Gründe

der Isarufer und die weiten Wälder und Moore von Dachau und Schleißheim zu durchstreifen, obenan stand. Dieser Zeit (1834) gehört des Künstlers erstes größeres Oelgemälde an: „Max Piccolomini's Tod nach Schiller", welches vom Münchner Kunstvereine angekauft, vom Großherzoge von Baden prämiirt und später in die Kunsthalle in Carlsruhe aufgenommen ward. Das Bild sieht sich fast wie ein Titelblatt zu Dietz's Leben an: zwanzig Jahre nachher stürzte er auf einem unheilvollen Ritte bei Blutenburg mit dem Pferde ganz in der Weise wie sein gemalter Held; waren doch die über den Gefallenen wegsetzenden Reiter durch Freund Ferdinand v. Miller den Erzgießer vertreten, dessen Geistesgegenwart und Thatkraft übrigens die Schwere der Katastrofe um Vieles milderte. Der rheinische Kunstverein ließ dieses Bild als Gedenkblatt auf Stein zeichnen. Es führte Dietz in die Kunstwelt ein und gab auch Anlaß zu des Künstlers Beziehungen zu Peter v. Heß, der eben seinen „Einzug des Königs Otto in Nauplia" wiederholt malte und Dietz hiebei beizog. Während er im Heß'schen Atelier im Erdgeschoß der Pinakothek malte, entging er fast wunderbarer Weise dem Schicksale von dem schweren Fensterstocke erschlagen zu werden, den der Luftdruck der Explosion eines nahen Pulvermagazins ins Zimmer schleuderte (1835).

In Folge der argen Beschädigung des Bildes gab man den Gedanken der Ausführung desselben auf und Dietz kehrte zu selbständiger Thätigkeit zurück. Noch im selben Jahre entstand „Pappenheim's Tod bei Lützen 1632", welches Georg Bothmer trefflich auf Stein zeichnete und das sich jetzt in der städtischen Galerie in Mainz befindet.

Im Spätjahre 1836 ging Dietz von München ab mit der den Münchener Freunden vorenthaltenen Absicht sich nach Paris zu begeben; doch gelangte er vorerst nur bis Carlsruhe, wo ihn

der Auftrag überraschte für den Großherzog den „Markgrafen Ludwig beim Entsatz von Wien“ zu malen. Erst in Paris war an ein entschiedenes Arbeiten zu denken und so entstand das Bild, wuchs und reifte zur Vollendung im sechsten Stockwerke eines Hauses in der Rue de Seine unter dem bewältigenden Eindrucke der Sammlungen des Louvre, des Luxemburg und Versailles. Da konnte denn ein Conflict zwischen deutschem und französischem Wesen nicht ausbleiben, den möglichst bald und gründlich zu schlichten Dietz auf den freundlichen Rath Horace Vernet's beschloß in keines der damals viel genannten französischen Ateliers einzutreten. Auch Franz und Hermann Winterhalter, Badener wie Dietz, standen dem Landsmann im Leben wie in der Kunst mit gutem Rath zur Seite und erwiesen sich als treue theilnehmende Freunde.

Im Jahre 1838 ertheilte Kuno Graf zu Rantzau-Breitenburg unserm Künstler den Auftrag seinen Ahnen, den französischen Marschall Josias Grafen zu Rantzau-Breitenburg, in halber Lebensgröße zu malen, was Dietz veranlaßte gleichwohl für kurze Zeit in das Atelier von Jean Alaux einzutreten, der, ein Schüler von Vincent, im historischen Museum zu Versailles und im Louvre durch viele Oel- und Wandgemälde vertreten ist und später zum Director der französischen Akademie in Rom ernannt wurde. Sein Aufenthalt bei Alaux war für Dietz namentlich durch die Bekanntschaft mit vielen französischen Künstlern gewinnbringend, welche sich daran knüpfte.

Paris stand damals sowohl was Kunst als Literatur betraf auf dem Höhenpunkt seiner Blüthe, der nicht blos die Franzosen, sondern selbst die bedeutendsten Kräfte des Auslands magnetisch anzog. Während die Einen, wie Heinrich Heine, sich dauernd dort niederließen, kamen und gingen Andre, so Laube, Ed. Magnus und viele andere berühmte und bekannte Namen. Selbst der Stern

eines Peter von Cornelius leuchtete einige Zeit in der Residenz des Bürger-Königs, dessen Popularität übrigens bereits manchen Stoß erlitten hatte. Noch hatte er zwar das eigentliche Bürgerthum, dem er so sehr zu schmeicheln verstand, für sich, aber dort und da erhob bald die eine bald die andre politische Partei drohend ihr Haupt, prüfte wohl auch in einem Straßenkampfe ihre durch die Bewohner der Vorstadt St. Antoine verstärkten Kräfte. Bei einer der Emeuten des Jahres 1839 schwebte Dietz in ernster Lebensgefahr. Der junge Schlachtenmaler wollte sich in seinem Kunstenthusiasmus den Straßenkampf in nächster Nähe beschauen und gerieth so an einer Barrikade in der Rue du Temple in den Bereich der einschlagenden Kugeln. Erst als eine derselben seinen Nachbar schwer verwundete und ihn selber mit dessen Blut übergoß, zog er sich in etwas größere Entfernung zurück.

Das Jahr 1839 brachte einen zweiten „Max Piccolomini", der mit der goldenen Medaille beehrt, von der Kritik und selbst der belletristischen Journalistik gefeiert, Dietz derart mit dem Leben und Treiben der Weltstadt verband, daß allen Ernstes die Frage an ihn herantrat, ob er sie nicht zu seiner zweiten Heimat wählen sollte. Das Jahr 1839 war ein außerordentlich productives. Außer dem letzterwähnten „Max Piccolomini", der in den Besitz des Staatsrathes Jukowsky in Petersburg kam, malte Dietz im selben Jahre noch „Gustav Adolf's Tod", den der Kunstverein in Königsberg ankaufte, ferner einen „Abschied auf dem Schlachtfelde", nun in der städtischen Galerie zu Straßburg, einen „Turner", den der Kunstverein ebendort erwarb, und einen „Otto von Wittelsbach" der in Privathände kam.

Während er noch immer schwankte, ob er nach Deutschland zurückkehren solle oder nicht, traf ein Auftrag seines Großherzogs ein, der einen Moment aus der Einnahme von Paris durch die

Verbündeten, bei der sich die badische Garde rühmlich hervorgethan, gemalt wünschte. Um sich über seinen Gegenstand entsprechend zu unterrichten, bedurfte er mancherlei Aufschlüsse und kam in Folge dessen in unmittelbarste Berührungen nicht blos mit französischer Ueberschätzung, sondern auch mit echtem französischem Patriotismus. Schärfer als je in den Jahren seines bisherigen Aufenthalts in Paris traten die nationalen Gegensätze ihm entgegen; dennoch aber kehrte er mit gemischten Empfindungen über den Rhein zurück.

Sein Aufenthalt in Carlsruhe dauerte über ein Jahr. Während dieser Zeit malte Dietz das erwähnte Bild „die badische Garde bei Paris" für den Großherzog Leopold, einen „Napoleon bei Wagram", der in das Eigenthum des Kunstvereins in Straßburg, und einen „sterbenden Aga", der in Privatbesitz überging. Auch ein „Ritter und Page" entstand in diesem Jahre.

Durfte er sich auch der Gunst seines Fürsten erfreuen, die namentlich in seiner Ernennung zum Hofmaler ehrenvollen Ausdruck fand, so fühlte er sich doch als Künstler in Carlsruhe so isolirt, daß er schon im Jahre 1841 wieder nach München übersiedelte. In demselben Jahre entstand das Bild „Tilly zerstört Magdeburg", das in den Besitz des Herzogs von Braunschweig kam und in Sibyllenort aufbewahrt wird.

Daß Dietz sich nach einer fünfjährigen Abwesenheit in den altgewohnten Verhältnissen doppelt behaglich fühlte, bedarf keiner Erwähnung. Rasch ging es wieder an die Arbeit und so entstanden im Jahre 1842 „die badischen Hussaren an der Berezina" für den Großherzog Leopold von Baden, im Jahre 1843 „die vierhundert Pforzheimer in der Schlacht von Wimpfen", nun in der Carlsruher Kunsthalle befindlich, im Jahre 1844 „die Zerstörung von Magdeburg", im Besitze des Grafen Jenisson, und „Graf Josias zu Rantzau, dänischer Marschall" für den Grafen

Kuno zu Rantzau, im Jahre 1845 eine „Tscherkessen-Scene" und eine „Episode aus der Schacht von Essek", welche der Kunstverein in München erwarb.

Aber auch die alten freundschaftlichen Beziehungen lebten schnell wieder auf. Die früheren Genossen waren reifer geworden; W. Kaulbach's Stern war hoch am Himmel aufgestiegen, Monten, Teichlein, Creling, Herwegen, Eberhardt, Ferd. Baer, Friedr. Voltz u. A. bildeten den täglichen Verkehr. Das Künstlerleben, immer reich an innerer und äußerer Bewegung, aber ungeregelt, begann eine festere Gestalt anzunehmen und die ersten Anfänge eines corporativen Bewußtseins zu zeigen. Die Künstlerkneipe „zum Stubenvoll" ward ausgebaut, die allgemeinen Verhältnisse der Künstlerschaft wurden studiert, eine Organisirung der Gesellschaft versucht, Satzungen wurden entworfen, Geldmittel gesammelt; während sonst die Ueberschüsse aus den Einnahmen für die großen Feste spurlos verschwanden, wurde nunmehr eine entsprechende Controle gehandhabt und Buch geführt. Die Feste nahmen einen immer glänzenderen Verlauf, die Wogen der Begeisterung gingen höher denn je, aber in der Stille und im Vereine mit Wenigen (denn Oekonomie lag damals nicht im Geschmack der Massen) wurde gerechnet und der Grund zum späteren Wohlstand der Münchener Künstlerschaft gelegt.

An allen diesen Bestrebungen hatte Dietz mit seinem zugleich anregenden und organisatorischen Wesen hervorragenden Antheil. Er war es, der in einer Generalversammlung des Jahres 1843 es gegenüber dem lauten Widerspruch gewisser Wortführer durchsetzte, daß ein im Saale des „Frohsinn" veranstaltetes Künstlerfest dem allgemeinen Publicum nur gegen Eintrittsgebühr zugänglich war. Dieser Vorgang ward maßgebend für spätere Fälle und die später in das k. Odeon verlegten Feste ergaben Ueberschüsse, welche selbst die kühnsten Erwartungen hinter sich ließen.

Mit Friedr. Schoen entwarf Dietz im Jahre 1844 die ersten Satzungen des Künstler-Unterstützungs-Vereins. Freilich ging die Generalversammlung nur zögernd an deren Genehmigung; erst der Beifall des Akademie-Directors von Gaertner gab den Ausschlag.

Trotz mancher Zögerungen in der künstlerischen Entwickelung, welche die leidenschaftliche Betheiligung an der Lösung der sozialen Fragen auf dem Gebiete der Künstlerschaft in Folge einer aufopfernden Hingabe an dieselbe nothwendig bringen mußte, nahm Dietz in jener Periode meist nur größere Arbeiten vor. So entstanden 1846 seine „Maria von Burgund", im Besitze des Mr. James in England, eine „Scene aus dem dreißigjährigen Krieg", vom Kunstverein in Carlsruhe erworben, 1847 sein „Bravo, Herr Kamerad!" vom Kunstverein in München angekauft, jetzt Eigenthum des Großherzogs von Baden, eine „Scene aus der Schlacht von Roßbach", welche der Kunstverein in Frankfurt erwarb, und „Pappenheim in der Lützener Schlacht", vom Kunstverein in Cöln angekauft.

Es war das die Sturm- und Drangperiode in Dietz' Leben. Alle Lebensgeister waren angespannt, das kühnste Mittel erschien als das beste zur Erreichung der mannigfaltigen Zwecke und Alles wurde womöglich im Sattel ausgeführt. Zu Pferde! Zu Pferde! war das liebste Wort und fast die einzige Ruhe fand Dietz in den altgewohnten Streifereien durch die einsamen Moos- und Wald-Gründe um München.

Die bekannten Vorgänge, deren Mittelpunkt Lola Montez war, hatten die Künstler Münchens vielfach berührt, die meisten derselben hatten Charakter und Unabhängigkeit bewiesen, aber Alle waren durch jene Kämpfe in eine ungewöhnliche Gährung und Erhitzung gerathen, welche sie um so leichter in die Bewegung des Jahres 1848 eintreten ließen.

Dietz, damals Vorstand der Stubenvollgesellschaft, erklärte in der Volksversammlung vom 3. März im Rathhaussaal die Bereitwilligkeit der Künstlerschaft, einen Theil der Bürgerwehr bilden zu wollen und ward mit mehreren Bürgern an den Minister Fürsten von Wallerstein gesendet, um das Verlangen des Volkes nach Einberufung des Landtages auszusprechen. Es schienen die Dinge eine entschieden schlimme Wendung zu nehmen; die bewaffnete Volksmasse rückte gegen die königliche Residenz an, da erschien noch vor dem Eintreffen des Prinzen Carl von Bayern Dietz zu Pferde, ritt mit Lebensgefahr in die Menge hinein und beschwichtigte sie durch die anfänglich mit Mißtrauen aufgenommene Nachricht der auf dem Rathhause gemachten Concessionen. Der schönste Lohn hiefür ward Dietz in einem Briefe des von ihm hochgeehrten greisen Albrecht Adam, der ihm Tags darauf „als Bürger von München und als ehrlicher Deutscher" für sein Benehmen in einem so kritischen Augenblick dankte und die Ueberzeugung aussprach, „daß gewiß der größte Theil der Münchener Bürger seine Gesinnungen theile".

Das von den Künstlern gebildete und der Landwehr einverleibte Freicorps erhielt den Maler Gail als Commandanten und Dietz ward Adjutant, wobei er seinen Dienst mit größter Gewissenhaftigkeit versah. Als aber die Wogen der politischen Bewegung weniger hoch gingen, als die neue Regierung Ordnung zu schaffen begann und der Landwehr in Folge dessen schlüßlich nur mehr ein gewöhnlicher Garnisonsdienst zufiel, während allüberall die Flammen des Krieges und der Revolution hoch aufloderten, da brannte Dietz der Boden unter den Füßen. Mit einem Militär-Passe des bayerischen Landwehr-Obercommandos versehen, eilte er nach Schleswig-Holstein, wo es galt den deutschen Gedanken gegen die übermüthigen Dänen zu vertheidigen. Die bayerischen Offiziere Frhr. von der Tann,

Graf Bothmer, Aldosser, Frhr. von Bouteville und Waldmann waren ihm vorausgegangen und organisirten in Kiel, wo er mit ihnen zusammentraf, ein Corps. An der Spitze des ersten Schleswig-Holsteinischen Freicorps stand Dietz' langjähriger Freund Graf Kuno zu Rantzau-Breitenburg an der Grenze Jütlands den Dänen gegenüber. Zu ihm zog es Dietz am stärksten, er trat in des Freundes Corps, that während des Rückganges der Armee auf Hadersleben und Schleswig Adjutantendienste und machte am 5. Juni das Treffen vor den Düppeler Höhen auf dem rechten Flügel (Büffelkoppel) bei den Schleswig-Holsteinern mit. Hierauf trat er in das von der Tann'sche Corps und nahm, als Freiwilliger im Bataillon des Majors Grafen Bothmer, Antheil am Vormarsch und an der Einnahme von Hadersleben. Nach Auflösung des genannten Corps ging er in das preußische Hauptquartier, wo er von dem damaligen General, jetzt Feldmarschall von Wrangel mit großer Artigkeit behandelt wurde und an ihm für immer einen wohlwollenden Beschützer und Freund fand.

In so angenehmer Stellung wohnte er den letzten Bewegungen des Feldzuges von 1848 an und ging Anfang September mit dem Prinzen, jetzigen Großherzog Friedrich von Baden nach Hamburg zurück. Von dort wendete er sich nach Berlin, wo sein Zusammentreffen mit Altmeister Cornelius und Freund Kaulbach, der von den Stürmen der Zeit unbeirrt im Neuen Museum arbeitete, zu dem eben Erlebten einen seltsamen Contrast bildete. Nach seinem Eintreffen in München trat er zum zweitenmal in das Künstler-Bataillon ein, doch war seines Bleibens nicht lange.

Ein Jahr wie das von 1848 war dem künstlerischen Schaffen nicht gewogen. Noch ehe der Sturm losbrach hatte Dietz eine vom Kunst-Verein in München angekaufte „Falkenjagd" gemalt; der Feldzug gegen die Dänen gab ihm Material zu

zahlreichen Studien, Skizzen und Aquarellen. Neun Momente aus demselben sammelte er in einem Album und widmete es der preußischen Armee, in dankbarer Erinnerung der bei ihr gefundenen freundlichen Aufnahme.

Der Februar des Jahres 1849 fand Dietz schon wieder in Berlin. Von Wrangel in sein im Schlosse eingerichtetes Hauptquartier aufgenommen, malte er in einem der großen Säle desselben „Wrangel in der Schlacht von Schleswig", welches Bild sich im Besitze des Königs von Preußen befindet, ward dem König Friedrich Wilhelm von Wrangel bei Gelegenheit einer Truppenschau vorgestellt, ging Ende März zur Nordarmee, wohnte den 5. April dem Treffen von Eckernförde bei, besuchte seinen Freund den Grafen zu Rantzau in Kohlsdorf, sah am 2. August von den Düppeler Höhen die Schweden einrücken und kehrte darauf müde und in seinen patriotischen Erwartungen, tausend anderen ehrlichen Deutschen gleich, bitter getäuscht und in tiefster Seele verletzt, zu seiner Familie nach München zurück, wo er von schwerer Krankheit befallen ward.

Kaum war Dietz genesen, so drängte ihn die alte Unruhe nach Bewegung und Thätigkeit und als ihn im Frühjahr 1850 Herzog Ernst von Coburg zu sich nach Gotha einlud, folgte er der Einladung rasch und verlebte im Verkehre mit dem geistreichen Fürsten in Gotha, Coburg und auf andern herzoglichen Schlössern interessante Tage. Aus jener Zeit stammen die Bilder „Herzog Ernst von Coburg bei Eckernförde", im Besitze der Königin von England, „das Treffen von Eckernförde", Eigenthum des Herzogs Ernst von Coburg. Das Jahr 1851 dagegen brachte vier Schlachtenbilder aus den ungarischen Kämpfen des Jahres 1848, im Besitze des Obersten Sperelmy, und „die Heimkehr des bayerischen Heeres aus den Befreiungskriegen", im Besitze des Königs Maximilian II. von Bayern, in dessen Auftrag

er 1852 auch den „Sturm auf Belgrad 1686" für das Maximilianeum in München malte.

Im nemlichen Jahre veranlaßte ihn der damals in München wohnende Graf Tacher de la Pagerie „die nächtliche Heerschau" nach dem schönen Gedichte von Zedlitz zu malen, ein Bild von größeren Dimensionen, das in Deutschland viel Aufmerksamkeit erregte und welches der Künstler im April 1853 selbst nach Paris brachte. Der Kaiser erwarb das Bild und gab es, nachdem die Ausstellung schon eröffnet war, „par ordre" in den Salon, was bis dahin unerhört gewesen und die ganze Oppositionspresse in Bewegung brachte.

Dietz blieb diesmal längere Zeit in Paris und studierte nicht blos die Galerien, sondern auch die Zustände. Das kaiserliche Paris hatte sich stark verändert, es zeigte sich dem deutschen Künstler in einem anderen Lichte; sein Nimbus erbleichte um Vieles. In Versailles stand Dietz empört vor der langen Reihe von Bildern, welche die scheußlichen Mordbrennereien Louvois' und Melac's als glorreiche Siege des vierzehnten Ludwig darstellen, Alles zur größeren Ehre Frankreichs. Dieser widerliche Eindruck ward noch gesteigert durch den Anblick von hundert und aber hundert gegen Deutschland gekehrten gemalten Rodomontaden und von tiefster Entrüstung durchdrungen gelobte sich der Künstler mit Hilfe seiner Kunst gegen jene Fälschung der Geschichte Protest einzulegen. Er entwarf 1853 noch in Paris die Skizze zu seiner „Zerstörung Heidelbergs durch Melac", welche er im Auftrage des Großherzogs Friedrich von Baden in fast kolossalem Maßstabe ausführte, damit eine Reihe von Werken beginnend, in welchen dem deutschen nationalen Standpunkte gegen den Erbfeind Rechnung getragen wird.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1853 war Dietz nach München zurückgekehrt und stürzte, wie schon oben erwähnt, auf

einem Spazierritte bei Nymphenburg, wobei ihm das Gewicht des auf ihn fallenden Pferdes das rechte Fußgelenk dermaßen zerschmetterte, daß Jahre verflossen bis er wieder nur einigermaßen seinen früheren Gewohnheiten gemäß leben konnte.

Aber gerade diese Katastrofe bezeichnet einen neuen bemerkenswerthen Abschnitt in dem Leben des Künstlers; jene Tage und Nächte der Schmerzen und der Einsamkeit wurden ihm zu einer Zeit der inneren Sammlung und des Nachdenkens. Zunächst galten selbe den Interessen der Münchener Künstlerschaft. Gewisse Mißerfolge des Jahres 1854 und der Umstand, daß der Kunstverein, um sich der theuren Miethe zu entledigen, ein eigenes Local zu bauen beabsichtigte, gaben Dietz Anlaß zu der kleinen Denkschrift: „Viribus unitis!“ (März 1856), in welcher er die Künstler aufforderte, die bisherigen provisorischen Zustände aufzugeben, ihre geselligen und ökonomischen Interessen zusammenzufassen und zu deren Befestigung gemeinschaftlich mit dem Kunstvereine ein Haus zu bauen, dessen Besitz die unversiegbare Quelle des Wohlstandes und der sozialen und künstlerischen Erstarkung sein würde. Es sollte ein Haus werden, „würdig der Künstler selbst, ein Mittelpunkt ihres geselligen Zusammenlebens, ihrer Berathungen, ein Schauplatz ihrer Feste, ihrer Werke und eine Quelle ihres Wohlstandes.“

Die Broschüre ist namentlich deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie zuerst die Nothwendigkeit hervorhob, eine Genossenschaft zu bilden. Leider vereitelte Unverstand und Mangel an Unternehmungsgeist die Durchführung des Gedankens und so kommt es, daß die Kunststadt München immer noch kein Künstlerhaus besitzt. Wie praktisch der Gedanke war, beweisen die Künstlerhäuser in Hannover, Düsseldorf und Wien, deren finanzielle Lage eine vollkommen günstige ist.

Während die Mehrheit der Münchener Künstler dem Gedan-

ken einer Kunstgenossenschaft lebhafte Opposition entgegen stellen zu müssen glaubte, beriefen die Düsseldorfer im nemlichen Jahre 1856 die erste Künstlerversammlung nach Bingen, welcher im nächsten Jahre jene in Stuttgart folgte. Damit eröffnete sich für Dietz ein neuer, seinen Neigungen und Idealen entsprechender Wirkungskreis.

Auch von den allgemeinen deutschen Künstlerversammlungen in Stuttgart 1857, in München 1858, in Braunschweig 1860, in Salzburg 1862 und in Weimar 1863, sohin siebenmal zum Präsidenten gewählt wirkte er, in Wort und Schrift gleich gewandt, für den Fortschritt und die Entwickelung des deutschen Kunstlebens. Sein sind die Vorschläge der wichtigsten Fundamentalsätze der Genossenschaft, so die allgemeine Organisation, die Feststellung des Verhältnisses der Localcomités zum Hauptcomité, die Einführung einer Tantième, die Albrecht Dürer-Stiftung u. s. w.

Die geschichtliche Ausstellung zu München 1858, die Beschränkung ihres Inhaltes von Carstens bis zur Gegenwart hatte er der Künstlerversammlung in Stuttgart vorgeschlagen und wurde zum Vorstand derselben ernannt; er führte in Verbindung mit Carriere die über ganz Deutschland ausgedehnte Correspondenz; er eilte nach Berlin, als die Beiträge von dort auszubleiben drohten, und hielt eine der Reden bei Eröffnung der Ausstellung im Glaspalast. Die Ausstellung gelang trotz der Ungunst der Zeit und selbst des damaligen Ministeriums von der Pfordten-Reigersberg. Größtentheils nach den Anträgen und Maßnahmen von Dietz organisirt ward sie das Vorbild der internationalen Ausstellung von 1869 in denselben Räumen. Dietz und J. Bernhardt führten die Geschäfte mit großen persönlichen Opfern und hatten die Freude der Genos-

senschaft schlüßlich einen namhaften Ueberschuß zuweisen zu können, der zum Grundstock ihres Vermögens wurde.

Aus Anlaß der deutschen historischen Kunstausstellung von 1858 brachte die Allgemeine Zeitung eine Reihe von „culturhistorischen Briefen“, in denen das Evangelium eines ausschließenden Realismus gepredigt ward. Dietz bekämpfte dieselben in einer eigenen kleinen Broschüre (München 1859) vom nationalen Standpunkte aus mit ebensoviel Takt als Energie, indem er betonte, daß den Realismus, vor dem als dem tödtlichsten Einfluß auf das geistige Leben der Nation nach der Gedankenöde der letzten Pariser Kunstausstellung der Minister Fould amtlich und Graf Montalembert in der Akademie öffentlich gewarnt hatten, zum obersten Gesetze machen, der geistigen Verflachung und der Manier Thür und Thor öffnen hieße. Er protestirte gegen den Versuch, die Grundanschauungen der Franzosen uns Deutschen einimpfen zu wollen, uns, die wir von dem Herzen der Dinge herausgehen, während Jene von der Außenseite nach innen gehen; er protestirte gegen den Versuch, weil er gewissenlos wäre, da wir bei dem Eintausch nur verlieren würden. „Wir lassen“, sagte Dietz in seiner „Antwort auf die culturhistorischen Briefe,“ „den Romanen gerne die manuelle Fertigkeit, die Technik, die Farbe, den Effect, das Porträt, den Sinnenreiz und die Charakterisirung der Episode, beanspruchen dagegen für die deutsche Kunst die plastische Schönheit der Form, die Gedankenwelt, den Reichthum der Fantasie, die Höhe und Reinheit der Weltanschauung und die höchste Kunstform — den Styl, welcher nichts anders ist als das Gepräge eines bedeutenden Inhalts, der plastische Durchschnitt einer Idee. Bedeutende Gedanken stylisiren sich von selbst, nehmen von selbst das Gepräge der Historie an. Der Deutsche malt die Weltgeschichte, die Historie; der Franzose findet seinen höchsten Ausdruck in dem

historischen Genre, d. h. in der Chronik und Memoiren-Erzählung und in der Episodenmalerei."

Wir haben nun jene Arbeiten zu bezeichnen, welche Dietz nach seiner „Nächtlichen Heerschau" schuf. Im November 1853 hatte er das in fast kolossalen Verhältnissen gehaltene Bild „die Zerstörung von Heidelberg" begonnen, das er in Folge des erwähnten Sturzes mit dem Perde erst 1856 vollenden konnte. Im Jahre 1855 entstanden „die Rettung des Lieutenants von Bölzig durch den Unteroffizier Kempfer" bei Düppel für den Herzog von Coburg, die vom Münchener Kunstverein angekaufte „Südschanze bei Eckernförde", „dieselbe im Mondscheine". Im Jahre 1856 malte er den „Markgrafen Wilhelm von Baden an der Beresina", im Besitz des General Kuntz in Carlsruhe, und vollendete seine „Zerstörung Heidelbergs", welche sich in der Carlsruher Kunsthalle befindet; im Jahre 1857 malte er das halblebensgroße „Reiterbild des Herzogs Ernst von Coburg" für dessen Gemahlin, und „die Königin Marie Eleonore am Sarge Gustav Adolfs", in der Kunsthalle in Carlsruhe, letzteres Bild wie „die Zerstörung Heidelbergs" mit lebensgroßen Figuren; im Jahre 1858 malte Dietz „die badische Garde bei Paris", im Besitz des Generals Kuntz, zeichnete den Carton „Entsatz von Wien" und wiederholte seine „Zerstörung Heidelbergs."

Im Juni des Jahres 1857 hatte er die Feier des siebenhundertjährigen Bestehens der Stadt München in der Presse angeregt und hiefür einen grandiosen Festzug vorgeschlagen, der dem Auge der Lebenden die ganze Geschichte Münchens in charakteristischen Gruppen vorführen sollte und hatte die Freude zu sehen, daß sein Gedanke zu Anfang des folgenden Jahres aufgegriffen und im Herbste desselben praktisch durchgeführt ward, nachdem sich die historische Classe der Akademie der Wissenschaften

für seine Ansicht bezüglich der Gründung der Stadt im Jahre 1158 ausgesprochen. Dietz betheiligte sich mit der ihm eigenen Thatkraft und Ausdauer an der Realisirung seines Gedankens, wozu ihm ein um so größerer Spielraum ward, als ihn die Künstler an die Spitze der von ihnen gebildeten Abtheilung des Festcomité stellten.

Der Andrang von Fremden war damals so riesig daß viele derselben die Nacht unter freiem Himmel verbringen mußten.—

Das Jahr 1859 brachte „das Gefecht bei Malodezno 1812", im Besitze des Fürsten von Hohenlohe, das folgende den „Ausgang der Schlacht von Leipzig", ein Bild von echt deutscher Begeisterung durchglüht und nunmehr in der Staatsgalerie zu Stuttgart.

Als auf der fünften Generalversammlung der deutschen Kunstgenossenschaft zu Düsseldorf im August 1860 Grefe aus Wien den Antrag des Wiener Künstlervereins „Eintracht" auf Gründung eines Pensionsfonds für alle Künstler, deren Wittwen und Waisen vertrat und derselbe ohne Debatte einstimmig angenommen worden, schlug Dietz vor, sofort zur Gründung desselben zu schreiten und ihn Albrecht Dürer-Stiftung zu nennen, was ein lautes Bravo hervorrief. Auf der Versammlung zu Weimar gab er die Anregung zur Errichtung eines Denksteines für Carstens.

Dem Jahre 1860 gehören die beiden Cartons für die Wandgemälde im Bayerischen Nationalmuseum zu München „die Schlacht von Abensberg" und „die Schlacht von Brienne" an, welch' erstere Dietz 1861 und 1862 ausführte. Im Jahre 1862 entstand sein „Wrangel bei Etoyes", im Besitze des Marschalls, der Carton „Blücher am Neujahrsmorgen 1814" und acht Cartons aus der österreichischen Kriegsgeschichte für den Oberlieutenant Leitner.

Dietz fühlte sich mit ebenso zahlreichen als starken Banden an München geknüpft, siedelte aber dennoch im Jahre 1862 nach fast dreißigjährigem Aufenthalte daselbst nach Carlsruhe über, als ihn sein Großherzog dahin rief. Anfänglich als Hofmaler in freier unabhängiger Stellung sich bewegend, ward er nach dem Ableben J. W. Schirmer's als Professor an die Kunstschule gezogen, an welcher er auch durch kunstgeschichtliche und ästhetische Vorträge, welche öfter vor einem größeren Publicum stattfanden, wirkte. Darüber verlor er aber die praktische Ausübung seiner Kunst nicht aus den Augen und es entstanden 1863 rasch hintereinander „Blücher nach der Schlacht von la Rothière 1814" in Lebensgröße, eine „Episode aus der Schlacht von Abensberg", im Besitze des Herrn von Schauß in München, „die badische Reiterei bei Straßburg 1814", im Besitz des Generals Kuntz, „der Entsatz von Wien", im Besitze des Lithografen Hanfstaengl in Dresden; dann im Jahre 1864 „der Tod des Herzogs von Braunschweig bei Quatrebras", „Major la Roche an der Berezina", im Besitz des Markgrafen Max von Baden, „Leipzig 1813", im Besitz des Directors Braun in Altenburg; ferner 1865 „König Ludwig II. zu Pferde", im Besitz des königlichen Hoffotografen J. Albert in München, „die lustige Schlacht von Roßbach 1757", im Besitze des Freih. von Seidlitz in Holstein. Im Jahre 1865 führte er an der Façade des Maximilianeums in München ein großes Bild „Max Emanuel und Johann Sobiesky beim Entsatz von Wien" mit überlebensgroßen Figuren aus, malte 1866 die „Flucht einer amerikanischen Familie über den James-Fluß" in halblebensgroßen Figuren und 1866 eine Scene „aus der Zeit der Pfahlbauten".

Auch der unselige deutsche Krieg von 1866 gab Dietz Stoff zu einem Bilde: „Moment aus der Schlacht von Langensalza",

welches 1867 gemalt und vom Herzoge von Coburg erworben wurde. Im nemlichen Jahre malte Dietz den „Rittmeister von Seldeneck zu Pferd“ und „Ein untergehendes Geschlecht“ aus der Periode der Völkerwanderung. Das Jahr 1868 brachte „Jutta die Schicksale Heidelbergs verkündend“, im Besitze des Fürsten Wilhelm zu Löwenstein, „die Vertheidigung Werthheims durch den Grafen Ludwig von Löwenstein“, im Besitze des vorgenannten Fürsten, „Milwoky“, im Besitze des Mr. Pfeil in Carlsruhe, dann das „Reiterporträt des Geheim-Rathes Schrickel.“ Im Jahre 1869 entstanden „die Königsparade in Carlsruhe am 21. September 1867“ für den Großherzog von Baden, acht Cartons, „geschichtliche Frauengestalten“ für den Verleger Gustav Weise in Stuttgart, das „Reiterporträt des Großherzogs Friedrich von Baden“ für den Dey von Tunis, ein „Moment aus der Schlacht von Höchstädt 1704“ und eine „Bärenjagd aus der Pfahlbautenzeit“.

Dietz ist einer der wenigen Künstler, welche sich an den öffentlichen Angelegenheiten über die engeren Grenzen ihres Berufes hinaus öffentlich zu betheiligen Lust tragen und wird dabei durch eine umfassende allgemeine Bildung einerseits und gediegenen und zugleich spannenden mündlichen und schriftlichen Vortrag andrerseits kräftig unterstützt, was aber noch mehr ist, er besitzt den seltenen Muth überall die Initiative zu ergreifen.

So trat er im Mai und Juni 1862 mit Flugblättern und in der Versammlung der Münchener Kunstgenossenschaft dem Handelsvertrage mit Frankreich, soweit derselbe den gegenseitigen Schutz der Rechte an Erzeugnissen der Kunst betrifft, vom deutsch-patriotischen Standpunkte mit Energie entgegen, indem er darauf hinwies, daß, während der große Handelsvertrag dem System der Schutzzölle huldigt, der Vertrag bezüglich Kunst und Literatur der idealste Freihandel ist, den man sich denken kann, daß

uns die romanische Bildung nicht gut bekömmt und deshalb ein Familienvertrag, wie der in Frage stehende, nur mit den stammverwandten Engländern wünschenswerth sei. Nicht gegen Frankreich erhob er seine Stimme, sondern gegen die Corruption seiner Hauptstadt, gegen ihre materialistische Propaganda, gegen ihre Geschmackserzeugnisse in absteigender Linie, gegen ihre demi monde-Künste, kurz gegen die wuchernde Ueberreife der Pariser Centralisation, deren spezifische Gifte nunmehr unter dem Schutze unsrer Gesetze bei uns eingeschleppt werden sollen. Seiner Ansicht nach wollte der Vertrag uns „französiren". Er beklagte nicht allein materielle Nachtheile, sondern auch und namentlich die Einbuße an Charakter, Ernst und Sittlichkeit, von welcher er die Kunst, die Künstler und mit ihnen das deutsche Volk bedroht sah. Die marktläufige französische Kunst in ihren niederen und niedrigsten Abzweigungen bleibt ihm ein Krebsübel für Geschmack und Gesittung, gegen das man nie genug operiren kann; aber selbst der hohen französischen Kunst, eines der glänzendsten Strahlen in der Ruhmeskrone jenes Landes, bedürfen wir nicht. Die deutsche Ausländerei, sagt er, eine Folge unserer politischen Zerstückelung, muß bei allen Gelegenheiten gegeißelt werden.

In einem Flugblatte vom Februar 1864 bekämpfte er den Entwurf eines Bundesgesetzes zum Schutze des Urheberrechtes, den in der Zeit vom October bis December 1863 neun deutsche Regierungen in Frankfurt hatten ausarbeiten lassen und wies nach, daß dieser Entwurf gerade das geistige Eigenthum an Kunstwerken der allgemeinen Plünderung preisgiebt, indem er jede Einzelcopie erlaubt und den Musterschutz vollkommen ignorirt. Dietz gehörte auch der von der Genossenschaft eingesetzten Commission an, die, aus ihm, Carrière, Phil. Folz in München, Dr. Kühns und A. Ewald in Berlin bestehend, diese hochwichtigen

Fragen seit 1869 zu studiren hatte, und half durch seine Vorträge auf den Künstlerversammlungen zu Cöln und Antwerpen 1861 sowie in Salzburg 1862 dem Rechtsbewußtsein der zeitgenössischen Künstler Ausdruck geben und die gute Sache fördern.

Auf der Versammlung der vier Nationen in Antwerpen am 18., 19. und 20. August 1861 ward er erwählt, bei dem Banket im Théâtre des Varietés die Festrede in deutscher Zunge zu halten.

In der Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 365 vom 31. December 1865 legte Dietz in einem „Kunst und Gewerbe in Deutschland" überschriebenen Artikel seine Ansichten über die Frage des kunstgewerblichen Unterrichts nieder und schrieb 1867 von Paris aus in Nr. 102 derselben Zeitung vom 12. April über den Völkergeschmack auf der Weltausstellung, zu welcher er als badischer Regierungscommissar abgeordnet worden. Als 1870 die badische Kammer den kunstgewerblichen Unterricht auf ihre Tagesordnung gesetzt hatte, schrieb Dietz eine kleine sehr schätzbare Broschüre: „Kunst und Gewerbe in Deutschland", welche eine sehr lebhafte Kammerdebatte herbeiführte, da der Abgeordnete Baumstark köstlicher Weise die Worte der Broschüre: „Auf einer solchen Schule giebt es nur ein Dogma" auf das Glaubensdogma bezogen hatte. In dieser Broschüre vertheidigt Dietz folgende Sätze:

a. Die Hochschule der Industrie ist die Kunstschule.
b. Die künstlerische Weihe der gewerblichen Kunst ist das Malerische.
c. Es giebt keine Blüthe der Ornamentik ohne die Kenntniß der menschlichen Gestalt und ihrer Schönheit.
d. Die Elemente der Gewerbekunst erheben erst die Kunstschule zur Hochschule, sie unterstützen und ergänzen die Bildung des Kunstjüngers.

Historienmaler oder Kunstschreiner, Landschafter oder Juwelier, sie haben alle aus den gleichen Quellen zu schöpfen: es sind die Gesetze des Gleichgewichts und der Harmonie, also die Urgesetze der Architektur und ihrer Style. Zugleich verlangt Dietz eine Reform der deutschen Kunstschulen und Akademien in der Richtung einer Erweiterung des Lehrstoffes und will auf Grundlage der Geometrie u. s. w. Architektonik und Ornamentik gelehrt wissen um in den künftigen Künstlergenerationen die Deutschland so nothwendigen Lehrer der höheren Gewerbekunst zu erziehen.

Den Feldzug am Main 1866 machte Dietz als Mitglied der Genfer Convention und Vertrauensmann des badischen Hilfsvereins, das Zeichen des Kreuzes am Arm, mit und gerieth während seines ein und zwanzigtägigen Aufenthalts bei der Armee in den Gefechten um Würzburg mehrmals in's Kanonenfeuer. Der Bericht des badischen Frauenvereins enthält unter dem Titel „Nach vierzig Jahren“ aus Dietz's Feder eine anmuthig geschriebene Schilderung seines kurzen Aufenthaltes in seiner Heimat Findolsheim auf der Rückkehr aus dem Feldzuge.

Ein so reichbewegtes Leben wie das unseres Künstlers mußte ihn mit vielen hervorragenden Personen in Berührung bringen. Eigenthümlicher Art war die, in welche er zuerst mit König Ludwig I. kam. Derselbe war schon im Anfang der dreißiger Jahre durch gewisse Verhältnisse gegen Dietz eingenommen worden und ein unglücklicher Zufall wollte, daß dieser im Jahre 1841 gerade in der Zeit sein Bild „Zerstörung Magdeburgs durch Tilly“ ausstellte, als die Absicht des Königs bekannt wurde, Tilly ein Denkmal zu errichten. Eine Controverse in der Tagespresse verstimmte den König noch mehr gegen Dietz. Sechs Jahre später stand dieser in den Reihen Jener, die gegen Lola Montez Front machten und sie nicht in den Kunstverein auf

genommen wissen wollten, und nun schien ihm die Gunst des Königs für immer verloren. Doch kam es drei Jahre später anders, als Dietz es dem Hofmaler Albrecht Adam durch Ueberlassung seiner zahlreichen Studien von Düppel u. s. w. möglich machte, das vom Könige bestellte Bild „Kampf an den Düppeler Schanzen“ zu malen. Aus Anlaß dessen besuchte der König Dietz zum erstenmale in seinem Atelier, dankte ihm mit herzlichen Worten und blieb ihm fortan freundlich gewogen, wie aus mehreren eigenhändigen Briefen an ihn erhellt.

Konrad Eberhard,

Bildhauer und Maler.

Es giebt Familien, in denen die Kunst seit Generationen eine Heimatstätte gefunden hat. Die Bildhauer Eberhard sind im schwäbischen Oberland, im Algäu wie in Vorarlberg, gar wohl bekannt und manche Kirche und Kapelle bewahrt ihre Arbeiten. Unser Konrad hat die Anlagen durch den Vater vom Großvater herüber ererbt, die beide in derselben Richtung thätig waren, und er und sein Bruder Franz traten freudig in die Fußtapfen ihrer Voreltern. Schon ihr Großvater hatte das Geschäft schwunghaft betrieben und, wohl erkennend, daß weitere Ausbildung nur in der Welt errungen werden könne, seinen Sohn nach Oesterreich gesendet, um in Wien und Gratz zu lernen.

Konrad Eberhard, nur um ein Jahr jünger als sein Bruder Franz, ward am 25. November 1768 in dem Flecken Hindelang im Algäu geboren und ging mit Jenem gemeinschaftlich bald dem Vater bei seinen Arbeiten an die Hand. Echt christliche Gesinnung, der größte Schatz des Hauses, ward früh in den Kindern geweckt und begleitete sie bis an ihr Lebensende. Die Kunst, auf dieser Grundlage basirend, ward ihnen Alles, ersetzte ihnen selbst die Familie. Konrad verdankt seine künstlerische Ausbildung wenigstens mittelbar einem hohen Würdenträger der Kirche, dem Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Trier, dessen Einzug in Hindelang auf einer Firmungsreise die

beiden Brüder durch Errichtung eines Triumphbogens ehrten. Kurfürst Clemens Wenzeslaus, in Sachen der Kunst wohlbewandert, ließ sich die Knaben vorstellen und sorgte für des Jüngeren Unterkunft in München. Noch im nemlichen Jahre 1796 wanderte Konrad in die Hauptstadt, um bei dem trefflichen Bildhauer, Hofstatuar und Professor an der Akademie, Roman Anton Boos in die Lehre zu treten. Nach zwei Jahren war er bereits im Stande seinen Unterhalt selbst zu bestreiten, verblieb jedoch bis zum Jahre 1806 bei seinem Lehrmeister und unterstützte diesen in seinen bald selbständig ausgeführten Arbeiten. Um diese Zeit war König Max Josef auf den jungen Künstler aufmerksam geworden und der Kronprinz Ludwig verschaffte ihm die Mittel, nach Rom zu gehen und sich dort dem Studium der Antike hinzugeben, deren hohe Bedeutung dem strebsamen Künstler längst klar geworden war.

Die Weltstadt beherbergte damals Schick und Wächter, Koch und Reinhardt, Wagner, Rhoden, die beiden Schadow und Friedrich Müller, der auf dem Gebiete der Kunst und der Poesie nach dem Lorbeer strebte. Eberhard gönnte sich während seines mehrjährigen Aufenthalts in Rom nur die allernöthigste Ruhe, bald zeichnend, bald malend, dann wieder in Thon und Marmor gestaltend. Ueber dem Studium der Antike, deren Geist er in seiner ganzen Fülle in sich aufzunehmen verstand, übersah er jedoch der christlichen Kunst tiefe Bedeutung nicht. Sein ganzes Gemüthsleben wendete sich nach dieser Seite, und was er damals in Rom schuf, war ganz geeignet, die seit Jahrhunderten von Deutschen und Italienern verlassene Bahn wieder zu eröffnen. Neben der Innigkeit seiner Anschauung und der unwandelbaren Glaubenstreue, welche er unter allen Verhältnissen bewahrte, war es eine unerschöpflich reiche Fantasie, die seine Werke belebte und ihm auf seinem christli-

chen Standpunkte jene hohe Stellung gab, welche Wächter sich durch seine im Sinne der Alten gehaltenen Compositionen aus dem Sagenkreise des griechischen Alterthums errang. Dabei kam es dem anspruchslosen, in strengster Zurückgezogenheit lebenden, echt frommen Künstler nicht in den Sinn, sich in andrer Weise als durch seine Schöpfungen geltend machen zu wollen. Dabei wendete er sich aber von der antiken Kunst keineswegs ganz ab; wie die nun in der Münchener Glyptothek aufgestellte „Muse", seine „Leda mit dem Schwan" und der „sitzende Faun mit Bacchus" beweisen, welche alle der Zeit seines ersten Aufenthaltes in Rom angehören. Diese Arbeiten kamen in den Besitz theils des Kronprinzen Ludwig, theils seines königlichen Vaters und waren ganz geeignet, die Aufmerksamkeit des kunstliebenden Publicums auf sich zu lenken.

Bald nach seiner Rückkehr nach München, im Jahre 1816, ward Eberhard in Anerkennung seiner Verdienste und in Aussicht der ersprießlichen Dienstleistungen, welche von einem so reich begabten und wohlunterrichteten Lehrer erwartet werden konnten, zum Professor an der bayerischen Akademie der Künste ernannt. Zu gleicher Zeit ergingen zwei sehr ehrenvolle Aufträge an ihn, welche um so mehr hervorgehoben werden müssen, als die Wahl des Gegenstandes, in anerkennungswerther Würdigung des innersten Wesens künstlerischer Thätigkeit, dem Künstler selbst vollkommen frei gegeben wurde. Der König mochte fühlen, daß die Arbeit unter dem Eindrucke der Umgebung in Rom werthvoller werden würde und wußte, wie lieb Eberhard der Aufenthalt dortselbst geworden war. Wider Erwarten erhielt dieser den erbetenen Urlaub und eilte, von der gnädigen Willfährde sofort Gebrauch zu machen. Während er mit der Ausführung des Werkes — er hatte Dianen gewählt, die Amor zu Endymion führt — beschäftigt war, übertrug ihm der Kronprinz Ludwig

bedeutende Antiken-Einkäufe. Neben Martin Wagner war es besonders Eberhard, der hierin eine große Rührigkeit entfaltete, und seiner Umsicht verdankt die Glyptothek manchen ihrer größten Schätze. Unrichtig jedoch ist, wenn Eberhard als derjenige bezeichnet wird, der den berühmten „barberinischen Faun" für den Kronprinzen Ludwig erworben hätte. Es war vielmehr Martin Wagner, welcher den Ankauf dieses Meisterwerkes vermittelte und dessen Versendung nicht ohne persönliche Gefahr besorgte, nachdem die Behörden Roms mit aller Energie derselben entgegengetreten waren. Bekanntlich führte diese Angelegenheit selbst zu diplomatischen Verhandlungen.

Eberhard vollendete die letztbezeichnete Gruppe nach 4 Jahren und zog sich, nach deren Durchführung wieder in's deutsche Vaterland heimgekehrt, auf einige Zeit auf's Land zurück, dessen Ruhe seinem einfachen Wesen wohl that. Er arbeitete zunächst in Schlehdorf, einem reizend gelegenen Dorfe am Kochelsee im bayerischen Oberlande, dann zu Starnberg, welches damals noch nicht wie jetzt der Modeaufenthalt der Städter geworden war, zuletzt im königlichen Schlosse zu Berg am Starnbergersee. Hier war es, wo er das Denkmal der Prinzessin Karoline von Bayern ausführte, das im Jahre 1825 in der Hofkirche zu St. Cajetan in München aufgestellt wurde.

Es konnte nicht fehlen, daß manches der bessern Werke unsers trefflichen Künstlers Rom nicht blos sein Entstehen verdankt, sondern auch dort zurückblieb. Marchese Massimi, der seine berühmte Villa mit Gemälden nach Cornelius' Entwürfen von der Hand Overbeck's, Veit's und Schadow's hatte schmücken lassen, übertrug Eberhard die Herstellung von Basreliefs für einen der Säle seiner Villa, welche die „Ilias" zum Gegenstande haben sollten. Der Künstler unternahm behufs der Ausführung dieses Werkes im Jahre 1821 eine Reise nach

Rom, welche indeß den gewünschten Erfolg nicht hatte, da Marchese Massimi inzwischen mit Tod abging und hierdurch die Sache rückgängig wurde. Später gingen die wenigen Compositionen, welche bereits in Alabaster ausgeführt waren, an König Otto von Griechenland über, der sie in seinem Palast in Athen unterbrachte. Im Jahre 1826 wendete sich die städtische Gemeindebehörde von Perugia an Eberhard mit dem Antrage, die Arbeit zur Wiederherstellung des von Johann von Pisa gearbeiteten berühmten Brunnens auf dem dortigen Marktplatze zu übernehmen. Der Künstler erklärte sich hierzu bereit und ging bald darauf nach Perugia ab, um die nöthigen Vorarbeiten in Angriff zu nehmen. Zu diesem Zwecke begleitete ihn auch sein Bruder Franz. Die Reise war jedoch eine durchaus erfolglose, indem die päpstlichen Oberbehörden ihre Genehmigung versagten und demzufolge sich das ganze Unternehmen zerschlug.

Außer den oben verzeichneten größeren Arbeiten weltlicher Richtung errang sich Eberhard durch die in Lebensgröße ausgeführte „Statue Albrecht Dürer's“ für Nürnberg, welche einem Preisausschreiben ihre Entstehung verdankte, den ungetheilten Beifall der Kunstfreunde. Auch für die Walhalla wurde er thätig, indem er die Büsten Peter Vischer's, Wohlgemuths, von Lodron's, Hörwarts und Münch's in Marmor ausführte. Ferner sind seine Grabdenkmäler der Bischöfe Wittman und Sailer im Regensburger Dome Arbeiten von hohem Verdienste. Seine größten Triumphe aber feierte Eberhard auf dem Gebiete der christlichen Kunst, auf welchem vorzugsweise zu schaffen er seinem ganzen Wesen nach bestimmt erschien. Diese Thätigkeit offenbarte sich aber auf dem Felde der Malerei und der Plastik zugleich, nachdem Eberhard längere Zeit geschwankt hatte, welcher von beiden er sich ganz und ungetheilt zuwenden solle. Das erste epochemachende Werk dieser

Richtung war jene bekannte, von ihm noch während seines Aufenthaltes in Rom modellirte „Madonna" welche an Innigkeit und Reinheit der Empfindung den besten Werken der alten italienischen und deutschen Meister gleichkommt und so gewissermaßen zum Urbild der Gottesmutter für alle Neueren geworden ist. Der k. Obermedizinalrath von Ringseis in München besitzt vier sehr werthvolle Basreliefs von Eberhard, eine „Kreuzabnahme", den „Gang der Frauen zum Grabe des Herrn", die Bekehrung des Saul" und „die Vertreibung Adam's und Eva's aus dem Paradiese." König Ludwig beschäftigte unsern Künstler auch bei den großartigen Bauten, welche während seiner Regierungsperiode in München entstanden. So kamen das Relief über dem Portale der Allerheiligen-Kirche, welches „Christus zwischen Maria und Johannes" zeigt, und die Statuen der Maria und des Johannes zu dessen beiden Seiten aus Eberhard's kunstgeübter Hand. Von ihm sind die beiden Statuen, welche das Isarthor schmücken, „St. Michael" und St. Georg", ferner die Figuren des „heil. Benno" und „Ruppert", sowie der „heil. Lucia" und „Ottilia" über den beiden Portalen des Blinden-Instituts. Indem er dem heiligen Benno die Züge seines Gönners Sambuga gab, trug er ihm gegenüber eine alte Dankesschuld ab, da dieser es gewesen, der ihn zunächst dem Könige Max Josef empfahl.

Ueber Eberhard's hervorragendstes Werk auf dem Gebiete der Malerei, den im Besitze des Fräuleins von Lindner befindlichen Altar mit zwei Flügeln, wurde seiner Zeit in Dr. Schorn's Kunstblatt, Jahrgang 1834, Nr. 5—8, ausführlicher berichtet, als unter den gegebenen Umständen hier geschehen kann. Der Vorwurf des Künstlers war nichts Geringeres als eine eingehende Darstellung der historischen Entwicklung und Ausbreitung des Christenthums und seines endlichen Triumphes.

Interessant sind die Porträts von Goethe, Dante, Cornelius und Plattner, welche der Meister darauf in sinniger Weise anzubringen wußte.

Eberhard's Bedeutung, als der erste unter den Künstlern, welche es wagten, den im Laufe der Zeit abhanden gekommenen Gedanken einer christlichen Kunst wieder zu denken und mit den tüchtigsten Mitteln in Ausführung zu bringen, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Er war es, der die Bahn eröffnete und ebnete, auf der ein Overbeck und Cornelius zum ewigen Ruhme emporschritten. Wenn er aber in der Folge sich zu sehr dem Typischen zuneigte und dabei nothwendig die lebendige Natur aus den Augen verlor, so erklärt sich das aus seiner ganzen Eigenthümlichkeit und seinem Einkehren in sich selbst zur Genüge. Damit hing aber auch andrerseits zusammen, daß er in gewissen Kreisen nahezu vergessen war und erst die Nachricht von seinem Tode das Gedächtniß an ihn wieder auffrischte. War er in seiner unsäglichen Bescheidenheit doch nicht der Mann, der sich irgendwie geltend zu machen suchte. Seine ganze Richtung war und mußte einer Zeit, in der die materiellen Verhältnisse, bis auf einen gewissen Grad wenigstens, die Oberhand erhielten, fremd bleiben, und als er gewissermaßen in unwillkürlicher Opposition dagegen in seinen letzten größeren Compositionen, wie in seiner „Kirche Gottes auf Erden" und jener, worin er die Thronbesteigung des Kaisers Franz Josef von Oesterreich feierte, über jenen Grad der Symbolisirung noch hinausging, der Overbeck und Schadow so viele Angriffe zugezogen, da glaubten Viele den Meister mit einem leichten Achselzucken gerichtet zu haben. Eberhard lebte bis zum Tode seines Bruders Franz im Jahre 1846 mit diesem in engster Familiengemeinschaft und unterzog sich den tausend Diensten, welche dessen in den letzten Jahren eingetretene Blindheit erheischte.

Er suchte um Enthebung von seiner Function als Professor nach und erhielt sie unter gnädiger Anerkennung seines Wirkens. Bald machte sich das hohe Greisenalter geltend, der körperlichen Schwäche gesellte sich geistige bei. Sein Eifer für das Christenthum ließ ihn den hohen Werth dessen verkennen, was er in weltlicher Kunst geschaffen. Er hielt es für sündhaft und verdammenswerth. In dieser krankhaften Stimmung, welche sich in ihm feststellte, vernichtete er alles dahin Gehörige. Selbst christliche Stoffe schienen ihm hie und da zu weltlich aufgefaßt und so traf sie gleiches Schicksal. Er war in der Zeit seines Glanzes mit den hervorragendsten Männern unsers Volkes in Verkehr gestanden, auch ihre Briefe verschonte seine Hand nicht, sie wanderten mit dem Uebrigen in's Feuer.

Poesie und Musik erheiterten seine Mußestunden, in beiden hat er selbständig geschaffen, und so unter Anderem auch Goethe's „Sänger" und „Erlkönig" in Musik gesetzt. Anspruchslos und mit Wenigem zufrieden, unterstützte er junge Talente auf das freigebigste und behielt noch genug, um selbst größere Arbeiten für fromme Zwecke unentgeltlich abzulassen, wie die von ihm gestiftete „Madonna mit dem Christuskinde" im Wallfahrtsorte Maria-Eich bei München.

Endlich fing auch er an zu kränkeln, doch schien sich das Uebel wieder zu heben und er erfreute sich an seinem neunzigsten Geburtstage eines leidlichen Befindens. Er hatte aber längst seine Rechnung mit der Welt abgeschlossen und sah mit wahrhaft erhebender Ruhe seinem Ende entgegen. So verschied er am 12. März 1859, ohne Schmerz und Bangen, kurz vor Mitternacht, nachdem er nur acht Tage lang zu Bett gelegen. Eberhard war ein Mensch von den höchsten Tugenden, kindlich unbefangen, treu im Glauben, von tadelloser Sittenreinheit, ein wackerer Freund.

Seine äußere Erscheinung ließ in ihm eher einen Priester als Künstler vermuthen. Klein und unansehnlich, umwehte ihn doch ein gewisses Etwas, das wir den Abglanz seiner reinen Seele nennen möchten. Erschien er auf der Straße, so liefen ihm alle Kinder zu, für die er immer ein liebreiches Wort hatte. Der „heil. Ruppert" an dem Blindeninstitut wie oben angeführt, von seiner eigenen Hand gemeißelt, und eine von seinem Schüler J. O. Entres modellirte Porträtbüste geben seine lebhaft an die alten Meister des Mittelalters mahnenden Züge in treffender Aehnlichkeit wieder.

Als Nachlese mögen einige Auszüge aus den Einschreibungen hier Platz finden, welche eine alte Eckische Bibel (Ingolstadt 1550) auf ihren Deckelblättern von des Verstorbenen und seines Bruders Franz Hand enthält. Sie charakterisiren die „Brüder" mehr als ganze Abhandlungen. Franz, der Aeltere, begann die Familienchronik wie folgt:

„Anno 1809 den 31. Mai starb meine liebe Mutter Veronika Henggin, im 77. Jahre ihres Alters. Sie war Gebürtig aus dem Nesselwängle. Ihre Eltern waren Andreas Hengg, Gebürtig von Vils, und ihre Mutter Veronika Rieff, welche bei uns hier in Hindelang 1784 gestorben ihres Alters über 90 Jahr. Sie ruhen in Frieden." „Anno 1813 den 6. Juli Vormittag zwischen 8 und 9 Uhr verschied aus diesem Leben, hoffentlich in ein besseres, mein lieber Vater, Johann Richard Eberhard, Bildhauer dahier in Hindelang, im Oberkirchdorf, im Haus Nr. 4. Seines Alters 74 Jahr, 2 Monat, 3 Tag. Er Ruhe in Frieden! Seine Eltern waren Melchior Eberhard, auch ein Bildhauer, geboren aus dem vorderen Hindelang; die Bildhauerei erlernte er zu St. Florian, einem Kloster in Oberösterreich. Er starb den 12. September

1777, seines Alters 76 Jahr — und Afra Magerin, gebürtig von Lenden, starb den 12. Februar 1772, Ihres Alters 74 Jahr. Sie ruhen in Frieden!"

„Mein lieber Vater liegt in dem Grab seiner lieben Mueter und mein Muter ligt in dem Grab meines Großvaters Melchior Eberhard — auf dem Kirchhof zu Hindelang neben der untern Kirchthür am Weeg. Die Aeltern meines Großvaters waren Mathias Eberhard, ein Leinenweber, gebürtig ob dem Beilenberg der Pfarr Altstädt, starb 1743, seines Alters 79. Und Brigida Zellerin, gebürtig aus dem Obernkirchdorf, gestorben 1753, ihres Alters 87. Sie ruhen in Frieden. Dieser ihre Aeltern waren Michael Zell, Jäger dahier, und Marie Wankmüllerin. Sie ruhen in Frieden." „Die Aeltern meiner Großmutter, der Veronika Rieffin, waren Georg Rief, ein Stadelküffer im Nesselwängl, und Maria Schädlin von Thonheim. Dem Georg Rief fiel ein Salzfaß auf dem Fuß und mußte ihm der Fuß ob dem Knie abgenommen werden, als er 84 Jahr alt war. Er wurde wieder geheilt und erreichte ein Alter von 96 Jahren. Sein Vater war Mathias Rief, Jäger im Nesselwängle, der Mutter Nahm ist mir unbekannt. Sie ruhen in Frieden." — Konrad fährt darauf weiter fort: „Anno 1836 den 18. Dezember ist mein lieber Bruder Franz Xaver Eberhard im 70. Lebensjahr Nachmittag drei Viertel auf Ein Uhr selig in Gott verschieden! nachdem er mit den heiligen Sterbsakramenten versehen worden, hatte er ein großes Verlangen nach dem ewigen Leben! So wie er mir durch ein christliches Leben voranginge, so auch in seinem seligen Tode! — Herr, Gib ihm die ewige Ruhe! und erbarme Dich meiner! erbarme Dich unser!"

„Wie mein liebster Bruder nur immer um mich besorgt war, so war er es bis zu seinem Tode; so sagte er: wenn

du nur gesund bleibst; traure doch nicht um mich, denn wenn ich die Wahl hätte, noch länger zu leben, so sterbe ich doch lieber! sehe doch, daß du gesund bleibest und die zwei Monumente für die Bischöfe Sailer und Wittmann noch vollenden kannst."

Als diese Denkmäler vollendet waren, schrieb Konrad: „Diese habe ich nun am Orte ihrer Bestimmung im Dome zu Regensburg vor 10 Täg aufgestellt, 1837 den 2. Juli. Diese Grabmäler wurden mit aller Feierlichkeit von dem Herrn Bischof und hohen Geistlichkeit eingeweiht."

Weiter heißt es: „Nun habe ich für meinen lieben Bruder noch ein kleines Monument verfertigt; es besteht in einem Basrelief, die Mutter Gottes mit dem segnenden Christuskinde; ich habe dieses nach der Idee meines lieben Bruders, welches er öfter, im Klein, in Alabaster ausgeführt hatte, ins große von feinem Kalkstein ausgeführt mit zwei Thürlein, wenn die offen, so sieht man die heil. Namenspatrone meines seligen Vaters, Johann den Teuffer, und meiner sel. Mutter, die heil. Veronika, den heil. Franziskus Xaver und den heil. Conrad, Bischof von Constanz, meinen heil. Namenspatron. Auswendig auf der Thür ist Christus als guter Hirt, und mein blinder Bruder sagt zu Christus: Herr bleibe bei uns, es will Abend werden (ich Ihm zur Seite); vor der Todten Gruft der Pfarrer Wankmüller zu Hindelang sieht zum Fenster herein. Die Gegend ist die von Hindelang."

„Dieses kleine Denkmal für meinen lieben Bruder und seligen Aeltern werde ich die nächste Woche nach Hindelang transportiren und der Herr Pfarrer, unser beiden liebster Freund, wird den Jahrtag für meinen seligen Bruder abhalten, so wie für unsere lieben seligen Aeltern und Anverwandte. Konrad

Eberhard, gleichfalls Bildhauer, lebe in meinem 69. Lebensjahr in München. Gott der Allmächtige wolle uns alle durch seinen Eingeborenen unsere Sünden verzeihen und durch die Mutter der Barmherzigkeit durch ihre Vorbitte, besonders in der Stunde unsers Absterbens von dieser Welt. Amen."

Robert Eberle,

Thiermaler.

Robert Eberle wurde am 22. Juli 1815 zu Meersburg am Bodensee geboren. Sein Vater war früher Kaufmann gewesen, ungünstige Verhältnisse zwangen ihn später, als Diurnist beim Hofgericht zu Constanz sein Unterkommen zu suchen. Robert war, als die Familie dorthin übersiedelte, sechs Jahre alt, die Familie zahlreich, das Einkommen gering. Gleichwohl wurde Robert vom Vater, den vielleicht die Erfahrung leitete, daß der Beginn eines bürgerlichen Geschäftes ohne Capital außerordentlich erschwert, für das Studium bestimmt. Seine Lust hiezu war aber gar gering, und er verließ das Gymnasium schon nach einem halbjährigen Besuche, nicht ohne einen heftigen Conflict mit seinen Lehrern. Schon damals war seine entschiedene Neigung zur Kunst, begleitet von unverkennbarer Anlage dafür, der Gegenstand elterlicher Besprechungen gewesen und so wurde denn der Knabe dem seit 1804 in Constanz lebenden tüchtigen Landschafts- und Thiermaler Jakob Biedermann aus Winterthur übergeben, der sich desselben mit Eifer und Liebe annahm. Nachdem er sich die Anfangsgründe der Kunst angeeignet, beschäftigte er sich meist mit dem Copiren von Oelbildern seines Meisters, die sich durch große Zartheit und Klarheit der Behandlung auszeichnen. Auch mit der großherzogl. badenschen Hof-Malerin Marie Ellenrieder, welche in Constanz wohnte, wurde er bekannt und versuchte sich in Copien nach der einen und andern

ihrer Arbeiten, ohne daß er sich von ihnen besonders angezogen fühlte, denn ihre stark ans Sentimentale streifende Manier konnte seinem gesunden frischen Wesen nicht behagen, wenn er auch in späteren Jahren ihrer wohlgeordneten Composition, ihrer correcten Zeichnung, ihrem zarten Pinsel und warmen Farbengefühl alle Gerechtigkeit widerfahren ließ. Sein Vater, selbst ein warmer Kunstfreund, ermüdete nicht, den Arbeiten Roberts mit Aufmerksamkeit zu folgen und nicht selten entschied sein unbefangener und richtiger Blick, wo der Sohn zagte und schwankte. Von außerordentlicher Bedeutung aber war das herzliche Interesse, welches der hochverehrte Bischof von Wessenberg in wahrhaft väterlicher Weise an dem Streben des jungen Kunstschülers nahm. Er ermunterte ihn nicht blos eindringlichst, sondern öffnete ihm auch seine an Meisterwerken reiche Privatsammlung älterer und neuer Gemälde, welche Eberle's Gesichtskreis bedeutend erweiterte. Aber bald zeigte sich nun auch das Bedürfniß des Besuchs einer größeren Lehranstalt. Die Wahl konnte nicht schwer fallen. In München war unter König Ludwig's Schutz ein neues Kunstleben erwacht, das verwandte Elemente magnetisch an sich zog. So verließ denn Eberle im Alter von erst fünfzehn Jahren im Jahre 1830 seine Heimat, um an der Akademie zu München, der damals Cornelius vorstand, seine Studien fortzusetzen. Es wurde ihm dies aber nur durch eine Unterstützung seiner Regierung möglich, und auch diese war so unergiebig, daß er bei der größten Sparsamkeit nach einem Jahre München wieder verlassen mußte, weil seine Mittel völlig erschöpft waren. Durch den Erlös aus manchen kleinen Arbeiten, welche ihm in seiner Heimat übertragen wurden, half er indeß seinen Finanzen bald wieder so weit auf, daß er es wagen durfte an die Wiederabreise nach München zu denken, woselbst er dann auch seiner Ausbildung mit solchem Eifer und solch' günstigem

Erfolge oblag, daß er bald darauf eine seiner Arbeiten durch die Verleihung einer goldenen Medaille seitens der badischen Regierung belohnt sah. Neben fleißigem Studium der Natur waren es besonders die Werke Ruysdael's und Dujardin's in der Münchener Pinakothek, welche seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen und ihm leuchtende Vorbilder waren. So gelang es ihm, nicht blos seine Existenz zu sichern, so daß er sich im Jahre 1842 verehelichen konnte, sondern auch unter den Künstlern Münchens einen ehrenvollen Platz zu erwerben. Da kam das Jahr 1848, und in seinen Stürmen sah sich der harmlose Thiermaler, über dessen Schafheerden der tiefste Friede gelagert war, vor Andern gefährdet. Er fürchtete für seine Zukunft um so mehr, als er seither auch Vater geworden. Einer seiner Freunde verließ damals eine gesicherte Stellung in München, um in Amerika sein Heil zu suchen. Das Beispiel war zu verlockend, alle Abmahnungen seiner Freunde, unter denen ihm besonders der bekannte Galvanograf Leo Schoeninger seit der Zeit seines Aufenthalts in München zunächst stand, blieben vergeblich. Er träumte von einem Eldorado, das er in New-York aufsuchte, aber leider nicht fand. Die öffentlichen Verhältnisse jenes Landes, namentlich aber die Stellung der Kunst daselbst, fanden so wenig seinen Beifall, daß er mit Aufopferung einer sehr beträchtlichen Summe nach drei Monaten wieder nach München zurückkehrte. Seine zahlreichen Freunde erinnern sich noch heute mit Freuden der Stunde, als eines Abends das bärtige Gesicht des Ferngeglaubten in der Thüre des Gesellschaftslocales von Neuengland erschien, das noch einen Theil des Festschmuckes zeigte, den es dem Scheidenden zu Ehren angezogen hatte. Auch jener Freund, dessen Beispiel ihn nach dem Westen gezogen, kehrte bald darauf enttäuscht zurück. Eberle fand sich rasch in den gewohnten Verhältnissen zurecht, und sah von Jahr

zu Jahr seinen wohlverdienten Ruf wachsen. Schon im Jahre 1842 war ein größeres Bild von ihm: „ein Hirt bei seinen Schafen vom Blitz erschlagen", für die Königl. Gemälde-Sammlung in Kopenhagen erworben worden, der Großherzog von Baden hatte später ein Werk des Künstlers in die Galerie zu Carlsruhe aufgenommen, und ein andres hatte in der neuen Pinakothek des Königs Ludwig in München einen ehrenvollen Platz gefunden. Den größten Ruhm aber brachte ihm die große Ausstellung des Jahres 1858, wo unter andern Arbeiten Eberle's seine „von einem Adler in den Abgrund gejagten Alpenschafe", außerordentlichen Beifall fanden. Die Münchener Akademie zeichnete ihn aus Anlaß dessen durch Wahl zu ihrem Ehrenmitgliede aus.

Den Sommer 1862 brachte Eberle theilweise mit Studien im Dorfe Eberfing bei München zu. Als er mit einem Freunde ein geladenes Zimmerpistol untersuchte, womit er sich zu unterhalten pflegte, entlud es sich plötzlich und die Kugel blieb zwischen seinem Schädelknochen und der Kopfschwarte hinter der rechten Schläfe sitzen. Nachdem sie mittels eines Schnittes entfernt worden, stellte sich erst eine Gesichtsrose, dann der Scharlach ein, dem der scheinbar rüstige Mann in Kürze erlag. Er starb zu Eberfing am 19. September des genannten Jahres. Sein letztes Bild: „ein Abzug von der Alpe", Eigenthum seines Freundes Schoeninger, ist eines der besten, die von der Hand des geschickten Künstlers existiren, und regte auch die Besucher der internationalen Kunstausstellung zu München zu lebhafter Theilnahme an. Als Schafmaler wird Eberle nur von wenigen jetzt lebenden Künstlern übertroffen, und es sind höchstens ein paar Bilder von ihm vorhanden, in denen nicht Schafe mit der ihm eigenthümlichen Wahrheit und Naturtreue erscheinen. Mit nicht weniger Geschicklichkeit verstand er es aber auch die übrigen Hausthiere wiederzugeben, und erwarb sich durch die Anmuth

und den gemüthlichen Humor seiner Compositionen viele Verehrer seiner Kunst. Als wesentlichste Vorzüge seiner Bilder hebt man die geistige Auffassung voll Leben und Wahrheit, die tüchtige Charakteristik, die feine Zeichnung und treffliche Ausführung hervor. Zu den besten Bildern zählen außer den bezeichneten eine Thiergruppe beim Anzuge eines Gewitters, eine Morgenscene an einem Bauernhause, eine von Wölfen überfallene Schafheerde u. s. w. Seine Bilder findet man fast in allen öffentlichen Galerien und Privatsammlungen.

Eberle führte auch die Radirnadel mit Geschick wie aus den Heften des leider zu früh eingegangenen Münchener Radirvereins ersichtlich, und war ein gewandter Zeichner auf Stein. Blätter von seiner Hand finden sich in Münchener Blättern für Kunst, schöne Literatur und Unterhaltung.

Michael Echter,

Historienmaler.

Die Stadt München hat zur Schule, welche nach ihr genannt wird, ein tüchtiges Contingent von Künstlern gestellt. Unter diesen befindet sich auch Michael Echter, der daselbst am 5. März 1812 geboren ward. Sein Vater war als Tischler im k. Hofbauamte beschäftigt und aus Neuburg an der Donau gebürtig. Künstlerische Begabung hat der Sohn von seinen Eltern nicht ererbt, die Talente des Vaters reichten in dieser Richtung nicht weiter als eben für sein Handwerk hinreichte. Die Armut der Eltern machte es ihnen unmöglich einen über den Unterricht in der Volksschule hinausreichenden anderweiten geben zu lassen. Als er diese hinter sich gebracht, ward der Junge im Hause beschäftigt, soweit er nicht als Chorknabe in der St. Michaels-Hofkirche anwesend sein mußte; denn einer seiner Lehrer hatte bemerkt der Knabe besitze eine gefällige Stimme und so hatte er denn an dem allgemeinen Singunterricht in der Schule Theil genommen und war gegen geringen Entgelt der dem elterlichen Hauswesen zu Nutze kam als Kirchensänger installirt worden.

Er zeichnete gern und für sein Alter und den Mangel an Unterricht gut, was Veranlassung gab, daß er mit vierzehn Jahren in die damals mit der Akademie der bildenden Künste verbundene Vorschule geschickt ward und daselbst den ersten systematischen Unterricht im Zeichnen erhielt, zunächst von Seidel,

dann von Heinrich Heß, Clemens Zimmermann und Julius Schnorr von Carolsfeld.

Damals ging es mit den Fortschritten in der Kunst noch nicht so schnell als in unsern Tagen, in denen man heut als Schüler an der Akademie eintritt, um nach Jahresfrist selbe als Meister wieder zu verlassen und selbst ein oder zwei Dutzend Schüler aufzunehmen, in denen sich derselbe Gang der Sache wiederholt.

Kurzum Echter war schon ein junger Mann von etwa zwanzig Jahren, als er sich in eigenen Compositionen versuchte. Während er 1835 unter Ollivier's Leitung arbeitete, erschien eines Tages im Atelier desselben ein Pfarrer mit der bescheidenen Anfrage ob hier Bilder gemalt würden. Von Ollivier beschieden erklärte er, seine Kirche in Oberhaching bei München bedürfe eines neuen Altarbildes, das den heiligen Ritter Georg zeigen müsse. Was die Finanzfrage betreffe, sei er in der Lage dreißig Gulden dafür zu zahlen. Da schaute sich Ollivier mit nur halb unterdrücktem Lächeln im Kreise seiner Schüler um; endlich ruhte sein scharfes Auge auf unserm langaufgeschossenen Echter und er fragte ihn, ob er wohl Lust hätte die Arbeit zu übernehmen. Wer hätte je die erste Bestellung abgelehnt? So griff denn auch Echter frisch zu, glücklich nicht blos durch Ertheilung von schlechtbezahltem Zeichnenunterricht etwas verdienen zu können und entledigte sich seiner Aufgabe zu so großer Befriedigung der Kirchenverwaltung Oberhaching, daß deren Vorstand den dreißig Gulden Honorar noch ein Extrahonorar von sechs Gulden für den, der das Bild gemalt habe, beifügte.

Unser junger Künstler versuchte sich in der Behandlung der verschiedenartigsten Stoffe, er componirte eine „heilige Elisabeth von Thüringen", einen „aus dem Kerker befreiten heiligen Petrus", „den Gang der Jünger nach Emaus", den „Grafen

Eberhard den Greiner von Württemberg" u. s. w. und führte einen Theil dieser und anderer Compositionen in Oel aus; aber alles vergebens. Seine Arbeiten machten wenig, man könnte sagen gar kein Glück. Auch der Kunstverein, sonst die Stütze aufstrebender Talente, lehnte hartnäckig seine Arbeiten ab. Da war es denn kein Wunder, wenn er sich tief entmuthigt fühlte. Um nur leben zu können, mußte er froh sein unter den ungünstigsten Verhältnissen Bestellungen auf Altarbilder für Landkirchen zu bekommen. Ein heiliger Georg für Oberhaching hatte ihm das erste Honorar eingebracht, ein heiliger Georg für die Kapelle auf dem Schloßberg bei Rosenheim entschied sein ganzes späteres Leben.

Die Maßverhältnisse des Bildes waren derart, daß es kaum thunlich war, es in einem gewöhnlichen Zimmer zu malen. Da wendete sich Echter durch seinen Freund, den Bildhauer und Professor Max Widnmann, mit der Bitte an Director Kaulbach, dasselbe in seinem Atelier vollenden zu dürfen, welcher Bitte denn auch statt gegeben wurde. Kaulbach schien sich vorerst für Echter zu interessiren, als dieser aber des Meisters Atelier nach Vollendung seines Bildes wieder verließ, ihn ganz aus den Augen verloren zu haben.

Inzwischen fand unser Künstler im Festsaalbau länger andauernde Beschäftigung. Julius Schnorr von Carolsfeld hatte die Säle mit Wandgemälden zu schmücken und zog auch Echter bei, indem er ihn im Saale Carls des Großen, Rudolfs von Habsburgs, und Barbarossa's beschäftigte. Andererseits vermittelte Director v. Klenze Aufträge bezüglich der Ausführung eines Altarbildes für die Garnisonkirche in Kronstadt sowie der Porträts Kepler's, Maerz's und Steinheil's für die Sternwarte in Pulkowa.

So kam das Jahr 1846 heran und Kaulbach, der inzwischen

den Auftrag erhalten hatte, seine Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums auszuführen, erinnerte sich Echter's wieder und knüpfte mit ihm über dessen Eintritt als Gehilfe hiebei Unterhandlungen an, welche zu dem beiden Theilen erwünschten Ziele führten, nachdem Echter einige Probearbeiten in Anwendung der Stereochromie in Kaulbach's Atelier hergestellt hatte.

Im darauffolgenden Frühjahre traten beide gemeinschaftlich die Reise nach Berlin an, welche sie durch das Salzkammergut, über Linz, Wien, Prag und Dresden führte. Kaum in Berlin angekommen, ging Kaulbach mit der ihm eigenthümlichen Energie an die Arbeit, bei welcher ihm sein neuer Schüler Echter treu zur Seite stand.

Soll das Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler ein mehr als blos äußerliches, soll es ein wirklich inneres und fruchttragendes sein, so müssen zwischen beiden Beziehungen bestehen, welche ihren letzten Grund in gewissen Aehnlichkeiten der Anlage und der Empfindungs- und Denkweise haben. Wo solche Beziehungen nicht vorhanden, da wird der Einfluß des Lehrers auf den Schüler unter allen Umständen nur ein wesentlich beschränkter und einseitiger bleiben. Es hat das seinen natürlichen Grund darin, daß der menschliche Geist nur dasjenige in sich aufnimmt, was sich ihm bis zu einem gewissen Grade wenigstens verwandt erweist und daß prinzipielle Gegensätze nie in Einklang zu bringen sind, wenn es auch recht wohl geschehen kann, daß sie ohne Feindseligkeit neben einander bestehen. Bei der ersten Berührung aber wird der Zwiespalt ans Licht treten.

Dieser Satz von dessen Richtigkeit wir uns im vielseitigen Leben jeden Tag überzeugen können hat auch in der Kunst und zwar gerade in ihr seine besondere Geltung. Denken wir uns beispielsweise ein Paar so eigenartige Naturen wie Platen und Grabbe in Beziehungen zu einander, wie die oben bezeichneten

und den um fünf Jahre jüngeren Grabbe als Schüler Platen's. Es wäre wohl möglich, daß Grabbe seine Sprache nach der Platen's modelte und schliffe, daß er formrichtige Sonette, Terzinen und Oktaven drechselte; aber sie würden immer nur Experimente bleiben, weil er mit der Form nicht auch seinen Gedankengang dem des Lehrers anpassen, weil er sein Genie und alle seine Excentricitäten nicht mit dem klaren, durchsichtigen, uns hellenisch anmuthenden Wesen Platen's vertauschen könnte. Und umgekehrt würde Platen's antike Ruhe wohl an Wirksamkeit verlieren, aber nicht ganz aufgehoben werden können, wenn er seine Gedanken in der ungebundenen übersprudelnden Form Grabbe's zum Ausdruck brächte.

Durch den Einfluß des Vorbildes und Meisters können nur im Keime vorhandene Anlagen entwickelt und zur Entfaltung gebracht werden. Diese Entwicklung und Entfaltung wird aber sofort gestört, sobald der von jenem gezeigte Weg sich als ein solcher erweist, welcher mit der angegebenen Begabung und individuellen Richtung des Geleiteten in Widerstreit liegt. Sie schreitet dagegen zu den schönsten Blüthen fort, wenn die angeschlagenen Töne verwandte Saiten mitklingen machen. Andererseits liegt es nahe genug, daß diese Entfaltung um so rascher und kräftiger erfolgt, je bedeutender und mächtiger das Vorbild ist, von dem jener Einfluß ausgeübt wird, während hinwiederum die ganze Selbständigkeit eines eigenartigen Charakters dazu nöthig ist, um unter diesem Einflusse nicht zum bloßen Nachahmer und Copisten herabgedrückt zu werden, sondern seine Individualität zu wahren.

Wenn ein Künstler eine lange Reihe von Jahren fast ausschließlich damit beschäftigt war, einem hervorragenden Meister bei Ausführung seiner bedeutendsten Werke hilfreich zur Seite zu stehen, und wenn zu dieser fortgesetzten Thätigkeit im Sinne

des Letzteren noch ein ebenso dauernder Umgang mit demselben hinzukommt, so kann es nicht auffallen, wenn die Summe der empfangenen Eindrücke sich auch in seinen selbständigen Arbeiten ausspricht, selbst dann, wenn er im Stande ist seine Individualität zu bewahren.

In einer solchen Lage befand sich auch Echter und es ist nicht zu verwundern, wenn er sich in Folge dessen eine gewisse Aehnlichkeit der künstlerischen Handschrift mit jener Kaulbach's angeeignet hat, nach dessen Weisungen er viele Jahre lang thätig war. Konnte sich ja doch ein Nikolaus Helt Stockade, obwohl er erst ein halbes Jahrhundert nach Titian und Tintoretto lebte, dem gewaltigen Eindrucke ihrer Werke so wenig entziehen, daß ein geübter Blick dazu gehört, um unter Umständen Arbeiten von seiner Hand von denen der genannten Meister zu unterscheiden. Echter's Verkehr mit dem berühmten Meister blieb nicht ohne tiefer gehende Wirkungen. Er lernte vor Allem den Gedanken schätzen und es ward ihm klar, daß die Form der Erscheinung nichts weiter ist, als das Wort um den Gedanken auszusprechen, wobei ihm freilich auch nicht entging, daß der Künstler ebenso der schönen Form bedürfe wie der Dichter.

Echter war aber nicht blos Kaulbach's Schüler. Ihre Thätigkeit im Neuen Museum war nothwendig mit einem Zusammenleben Beider verbunden, aus welchem unser Künstler die bedeutendsten Vortheile schöpfen mußte. Als steter Begleiter Kaulbach's trat er zu den hervorragendsten Künstlern Berlins in freundliche Beziehung, so zu Stüler, Dracke, Schieverbein, Blaeser und vielen Anderen.

In den kurzen Ruhestunden welche Kaulbach und Echter nach Tisch in einem engen Zimmerchen des Neuen Museums verbrachten, entstand in jener Zeit das bekannte „Klecksbuch" ein köstliches Zeugniß von der übersprudelnden Fantasie der

Künstler, das nun im Kupferstichcabinet zu Berlin sich befindet. Während seines Aufenthaltes dortselbst ward er auch von dem kunstsinnigen Grafen A. Raczynski mit dem Auftrage betraut die Wände seines Treppenhauses mit Gemälden zu schmücken.

Der König Maximilian II. war schon zu Anfang der fünfziger Jahre auf Echter aufmerksam geworden und in dessen Auftrag hatte er in Gemeinschaft mit Ph. Foltz, G. Hiltensberger, C. Piloty, M. v. Schwind und Anderen an den zwölf Bildern aus dem Leben bayerischer Fürsten gearbeitet, welche 1853 im Holzschnitt herausgegeben wurden und vorzugsweise zu Schulpreisen bestimmt waren.

Als der König den Plan faßte hervorragende Momente der Weltgeschichte malen und die Gemälde in den Sälen des Maximilianeums aufhängen zu lassen, gedachte er auch Echter's und so entstand sein im Jahre 1860 vollendetes großes Bild „die Ungarschlacht auf dem Lechfelde im Jahre 955." Der Künstler bewältigte den gewaltigen Stoff mit sicherer Hand und leistete namentlich in Bezug auf Einheitlichkeit der Composition sehr Anerkennungswerthes. Die Handlung entwickelt sich in großen Zügen und der Grundgedanke „Sieg" ist auf das lebendigste ausgedrückt, indem Echter mit richtigem Verständniß seiner Aufgabe es vermied, die Aufmerksamkeit durch eine Reihe von entbehrlichen Episoden von der Hauptsache abzulenken. Demzufolge hat er den Kaiser mitten in sein Bild gestellt, vor seinen Augen werden ein Paar ungarische Große gefangen genommen um später am Ostenthor zu Regensburg den Tod durch Henkershand zu finden. Während er selbst noch lebhaften Antheil am Kampfe nimmt, dankt der h. Bischof Ulrich von Augsburg mit aufgehobenen Armen Gott für den glorreichen Sieg über die Heiden. Hinter ihnen weht das Reichsbanner mit dem Bilde des Erzengels Michael. Ganz nahe bei dieser Hauptgruppe zieht eine edle ritterliche Gestalt die

Blicke auf sich. Es ist der Frankenherzog Konrad, der ein verrätherisches Einverständniß mit dem Landesfeinde durch den Tod des Tapferen zu sühnen hoffte. Seine Sehnsucht ward gestillt, wir sehen ihn von einem Pfeile in den Hals getroffen, als er eben, um sich in der Hitze des Kampfes etwas zu verkühlen, die Halsberge geöffnet. Von außerordentlicher Lebendigkeit und Kraft ist auch namentlich eine links im Bilde befindliche Gruppe Magyaren, die auf dampfenden Rossen den eindringenden Deutschen zu entgehen suchen. Da schlagen die Wellen des Lechs ihnen entgegen, und alle Hoffnung schwindet. Nicht minder tüchtig ist Echter's Werk hinsichtlich der Farbe, und wir rechnen es dem wackeren Künstler zu doppeltem Verdienst an, daß trotzdem der Gedanke das Dominirende blieb — ein Vorzug, dessen nicht alle Werke der neueren Kunst sich rühmen können. Eines aber ist es, was jeden Vaterlandsfreund angesichts dieses Bildes mit Befriedigung und Zuversicht erfüllt: es ist das Bewußtsein, daß das deutsche Volk, Stamm an Stamm gereiht, keinen Feind zu fürchten braucht, er mag aus Ost oder West kommen.

Im Jahre 1860 entstanden ferner die Farbenskizzen zu drei großen Wandgemälden, von denen eines, „der Vertrag von Pavia", an der Außenseite des Maximilianeums, die beiden anderen im Inneren des Nationalmuseums zur Ausführung gelangten. Was das erste betrifft, so behandelte der Künstler den ceremoniösen Stoff in gewissermaßen reliefartiger Weise und sicherte ihm dadurch bei der 1865 bethätigten Ausführung volle Wirkung. Die beiden anderen Bilder zeigen „Friedrich des Rothbartes Vermählung mit der schönen Beatrix von Burgund" und „das Begräbniß Walther's von der Vogelweide."

Im nemlichen Jahre malte Echter „die vier Elemente" in ebenso vielen Oberthürbildern für den Fabrikbesitzer Herrn v. Kramer-Clett in Nürnberg. Sie führen in der anmuthigsten

und sinnigsten Weise eine Reihe lieblicher Kindergestalten vor, deren Beschäftigungen jene Hauptkräfte der Natur charakterisiren, welche man Elemente zu nennen pflegt. Auf Waarenballen und Kisten schließen Zwei mit ernsten Mienen ein Handelsgeschäft ab, indeß der Floß mit ihnen dem Strom hinabgleitet; ein Dritter schnellt an der Angel einen zappelnden Fisch aus dem Wasser, dessen Flut ein Vierter mit kräftigem Ruderschlag theilt. Tief im Grunde der Erde rollt von Knaben in Bergmannskleidern gezogen ein mit Metall beladener Karren und ertheilt der Obersteiger mit komischem Ernste seine Befehle. Dort raucht der Meiler und qualmt der Schmelzofen und sprühen die Funken unter mächtigen Hammerschlägen, während ein jugendlicher Kohlenträger sein Pfeifchen schmaucht. Von besonders anziehender Wirkung aber ist „die Luft", wobei der Künstler einen Knaben orgelspielend, einen anderen Seifenblasen machend u. s. w. zeigte und auch das muntere Vöglein nicht vergaß, das lustig in die Welt hineinsingt.

Wie es in der Natur der Sache liegt, daß der Dichter seine über das Niveau des Alltagslebens sich erhebenden Gedanken und Empfindungen in edlerer gewählter Sprache zum Ausdruck bringt, so ist der bildende Künstler seinerseits in gleicher Weise auf eine ideellere Ausdrucksweise hingewiesen und greift deshalb nicht selten wie der Dichter zum Gleichniß, so zur Allegorie. Nach dem Mißbrauche, der in beiden Richtungen, in Kunst und Poesie, seit dem Verfalle der Renaissance mit der Allegorie getrieben ward, erklärt es sich leicht, warum sie in unseren Tagen nur mehr wenig Freunde zählt, ganz abgesehen von der Herrschaft einer Anschauung in der Kunst, welche keine höhere Aufgabe kennt als die Erreichung der möglichsten Naturwirklichkeit und welche des Gedankens entbehren zu können meint, indem sie die nackte Form über Alles emporhebt. Aber selbst der entschiedenste

Gegner dessen, was man von gewisser Seite mit dem Spottnamen Gedanken-Malerei zu bezeichnen pflegt, (ohne in solcher Naivetät zu ahnen, welche Blöße man sich durch seine Opposition gegen den Gedanken giebt,) und der ausgesprochenste Feind der Allegorie muß rückhaltlos den Werth der von Echter im Jahre 1862 in der Einsteighalle des Münchener Staatsbahnhofes ausgeführten Compositionen „die Telegrafie“ und „der Eisenbahnverkehr“ anerkennen.

Es ist trotz allem Jammer über die trockene Prosa unserer Tage eine unglaubliche Fülle von Poesie im modernen Leben, aber sie bleibt blöden Augen verborgen wie manches Andere. Wer freilich im Locomotiv nichts weiter sieht, als ein System von Hebeln, im elektromagnetischen Telegrafen nichts als Kupferdräthe und Walzen, der wird schwer von der Richtigkeit unserer Behauptung zu überzeugen sein.

Die bildende Kunst ist bisher nur schüchtern an das Neue herangegangen und hatte eine gewisse Scheu davor, die Gedanken der Neuzeit in ihrer Art zu verkörpern und so, möchte ich sagen, zum zweiten male zum Gemeingut der Menschheit zu machen. Diese Scheu war freilich eine leicht erklärliche: galt es doch die breit getretenen Wege des Hergebrachten und Vorgedachten zu verlassen und neue Pfade zu finden und gangbar zu machen. Dazu aber fehlt Vielen der Muth, weitaus den Meisten aber noch mehr die Kraft. Um so erfreulicher und dankenswerther ist es, daß ein Künstler, der durch die Ungunst der äußeren Verhältnisse in früheren Jahren weniger genannt wurde als er verdient hätte, mitten ins moderne Leben griff und mit sicherer fester Hand seine Stoffe herausholte.

Im Jahre 1861 schmückte M. Echter die Durchfahrten des Staatsbahnhofes in München mit Fresken, welche die Verbindung der Völker durch die Eisenbahnen und den Verkehr des Handels,

und der Gewerbe in ebenso geistreicher als anmuthiger Weise zur Anschauung bringen.

Betrachten wir zuerst die Telegrafie: Aus scharfkantigen Erzstufen steigt bis zum halben Leibe ein gewaltiges Weib empor. Ihr ernster Blick schaut in die Ferne, ihr Haar wird vom elektrischen Strome, der sie durchzieht und von ihr ausgeht, flatternd emporgetrieben. Ihre weit ausgestreckten Arme, von bärtigen Gnomen unterstützt, scheinen die Welt umspannen zu wollen, wie die Dräthe des Telegrafen sie wirklich umspannen. Dem Beschauer wird dabei nicht entgehen können, wie charakteristisch der geistreiche Künstler selbst den malerischer Behandlung so mächtig widerstrebenden äußeren Apparat zu verwerthen, wie ansprechend er denselben für seine Zwecke umzubilden verstand. Zu beiden Seiten sitzen schöne Frauengestalten. Die zur Linken flüstert dem Ersten von fünf reizenden, geflügelten Knaben etwas ins Ohr, während der letzte derselben die Botschaft der Frauengestalt zur Rechten überbringt. Die neugierige Geschäftigkeit, der Pflichteifer der prächtigen Jungen läßt sich nicht anmuthiger wiedergeben als unser Künstler es gethan.

Auf dem zweiten Bilde stürmt uns in wilder Hast ein geflügelter Dämon entgegen. Dichter Dampf entströmt stoßweise seiner keuchenden Brust. Seine Arme und Beine theilen in wüthenden Stößen die Luft, alles in den Staub werfend, was sich ihm hindernd in den Weg stellt. Aber der Dämon ist gekettet. Ein üppig gebautes Weib, durch den Stab mit dem Flügelrade gekennzeichnet, hält seine Ketten in sicherer Hand, während sie, ihr Knie auf seinen Nacken gestützt, ihrer Herrschaft bewußt, stolz das Haupt erhebt. Vor der Kraft des Gewaltigen ist die Schranke zersplittert, die zwei benachbarte Völker trennte. Sein bloßer Athem warf den trockenen Pedanten nieder, der kaum weiß wie ihm geschieht, da Thorzettel und Wanderbuch, Reise-

paß und Controlregister, seines Lebens höchste Ideale, vor seinen bebrillten Augen in alle Winde zerstreut werden. Auch der Schnecke wird bang ums Herz und sie streckt ihre Fühlhörner lang aus, um Erkundigung einzuziehen, woher und welche Gefahr ihr etwa drohen möge. Mit hoch geschwungenem scharfem Beile fliegt der eine Knabe neben dem schönen Weib, niederzuschmettern, wo sie befiehlt; aber auch sein milderer Bruder fehlt nicht, der aus unerschöpflichem Wunderhorne des Friedens Segnungen streut. Vielleicht fällt selbst in des armen Pedanten Schoos eine seiner Rosen oder blanken Münzen! Ist doch auch er ein Theil des Ganzen, über das der Segen ausströmt.

An alle dem ist nun freilich nichts, was das Auge besticht und blendet, aber es fühlt sich aufs angenehmste berührt von der reinen Schönheit der Linien, von der Keuschheit und dem Adel der Empfindung, von der Originalität des Gedankens und dem Eingehen in das innerste Wesen des Stoffes, der an sich unleugbar spröde, unter der Hand des geistvollen Künstlers sich auf überraschend liebliche und zugleich bedeutende Weise gestaltete. Blos in roth und gelb ausgeführt, entbehren diese Werke all der hilfreichen Unterstützung, welche die Farbe einer Composition zu leisten vermag.

Im Jahre 1862 ward Echter von der Akademie der bildenden Künste in München zu ihrem Ehrenmitgliede gewählt und damit öffentlich anerkannt, wie hoch sie seine Leistungen schätze.

Im nächsten Jahre malte der Künstler für das Verkaufslocal des Tapeziers Steinmetz an der Maximiliansstraße zu München ein Ueberthürbild, welches in lieblichen Kindergestalten eine idealisirte Darstellung des Tapeziergeschäftes enthält: prächtige Jungen schmücken einen Saal mit Spiegeln und Blumengewinde zu einem Feste. Auch für den Kaufmann Thiery daselbst malte er eine Gruppe sich küssender Kinder auf die Wand

und schmückte die Decke eines Zimmers im Hause des Eisenwaarenhändlers Kustermann ebendort mit in Tempera ausgeführten „zwölf Monaten in Kindern dargestellt."

Nachdem der König Ludwig II. im Frühjahr 1864 die Regierung des Landes angetreten, bezog er den westlichen Pavillon des Festsaalbaues. Von dort führt ein langer Corridor im zweiten Stockwerke in die südlichen Theile der Residenz. Dieser Corridor, der sogen. Theatinerneugang, war mit architektonischen Wandmalereien im pompejanischen Style geschmückt worden, zwischen denen dreißig Felder für figürliche Darstellungen leer gelassen worden. König Ludwig II., dessen Vorliebe für die Werke der deutschromantischen Poesie und Richard Wagner's bekannt ist, gab nun im selben Jahre noch Echter den Auftrag, in den leergelassenen Feldern dreißig Scenen aus der Sage vom Ringe der Nibelungen auszuführen.

Während er mit der Ausführung des Auftrages beschäftigt war, beschickte er die internationale Kunstausstellung zu Antwerpen, indem er die Cartons seiner Wandbilder im Staatsbahnhof und im Nationalmuseum zu München dahin sendete. Sie fanden dort so lebhaften und allgemeinen Beifall, daß der König den Künstler durch Verleihung des Leopoldordens auszeichnete (1865).

An die Aufträge des Königs im Theatinerneugang reihte sich alsbald eine Reihe anderweiter desselben Monarchen. Echter malte seit dem Jahre 1866 für denselben eine namhafte Anzahl von Scenen aus den Richard Wagner'schen Opern „Tristan", „Lohengrin" und „Tannhäuser" in Wasserfarbe, wobei er sich in der Regel an die Darstellungen dieser Opern an der Münchener Hofbühne zu halten hatte. Die Reihe dieser Bilder ist zur Zeit noch nicht abgeschlossen.

Ueberall wahr und natürlich, blendenden Effecten abgeneigt, weiß Echter in Allem und Jeglichem durch glückliche Wahl seiner

Stoffe nicht minder zu fesseln als durch Sicherheit der Zeichnung und erfreuliche Harmonie der Farbe. Seine im Herbst 1868 erfolgte Berufung als Professor an die Kunstgewerbeschule zu München mußte daher um so freudiger begrüßt werden, als der wackere Künstler dadurch in die Lage gesetzt wurde, seinen Anschauungen in weiteren Kreisen Verbreitung zu sichern.

Im Sommer des Jahres 1868 zeichnete er die Cartons für zwei überlebensgroße Gestalten der Kunst und Technik, welche nebst dazu gehörigen Kindergruppen an dem Hause des Civilingenieurs Herrn Beeck an der Schätzlerstraße in Augsburg in Sgraffito ausgeführt werden sollen und sich durch wahrhaft ideale Auffassung auszeichnen.

Carl von Enhuber,

Genremaler.

Es ist noch nicht allzulange her, daß angehende und theilweise selbst wirkliche Maler in einem fantastischen Costüme und mit wehendem Lockenhaar einhergingen im guten Glauben, sie wären nun auf dem besten Wege, Raffaele oder Dürer zu werden.

Das war freilich ein ganz unschuldiges Vergnügen und den guten Leuten von Herzen zu gönnen. Bedenklicher aber war, daß es für sie gar keine andre Kunst auf der Welt gab, als die große historische. Denn wenn der Künstler auch immer nur nach dem Höchsten streben soll, so darf er doch trotz allem Vertrauen in seine Begabung und in seinen Fleiß und Eifer nicht außer Acht lassen, daß Manche im Leben nur deshalb gar nichts erreichen, weil sie alles unterschätzen und mißachten, was mit diesem Höchsten nicht auf einer Stufe steht.

Die Anschauung, daß nur die historische Kunst die wahre und echte Kunst sei, war auch in München einmal die herrschende. Als König Ludwig I. das Protectorat über die deutsche Kunst übernahm und ihr, der nahezu obdachlosen, in seiner Hauptstadt eine neue Heimat schuf, da ging er von dem Gedanken aus, er könne sein Ziel nur erreichen, wenn er ihr die höchsten Aufgaben stelle.

Und dieser Gedanke war ein vollkommen berechtigter. Indem er alle die jungen noch gährenden Kräfte der monumentalen Kunst zuführte, lehrte er sie nach dem Höchsten streben und hob

sie empor über das Niveau der Alltäglichkeit. Von der Höhe dieses seines Standpunktes herab konnte er auf Diejenigen keine Rücksicht nehmen, deren Kräfte nicht ausreichten sie an das Ziel zu führen, das der König sich und ihnen gesteckt. Eine Schanze würde nie genommen, ließe man sich vom Sturm durch den Gedanken abhalten, daß ein Theil der Stürmenden bleibt, ehe er sie erklettert.

Aber Eines schickt sich nicht für Alle, um das Wort des Dichters zu gebrauchen.

Indem die Akademie den Standpunkt des Königs einnahm, verkannte sie den eigenen, den ihr die Natur der Sache und die äußeren Verhältnisse angewiesen hatten. Sie übersah vor Allem, daß nicht Alle, welche sich ihrer Leitung anvertrauten, dazu angelegt waren, dem Sonnenfluge eines Peter von Cornelius zu folgen. Große Vorbilder wirken in zweifacher sehr verschiedener Art: sie erheben nicht nur, sie entmuthigen auch, indem sie schwächeren Talenten die Breite der Kluft zeigen, welche sie von ihnen trennt.

Die Akademie mißkannte ihre Aufgabe, indem sie es nicht verstand, vielleicht auch unter ihrer Würde fand, den Schwankenden, Zweifelnden und Zagenden ein ihnen erreichbares Ziel zu zeigen und sie auf den rechten Weg nach demselben zu führen. So ging manches achtenswerthe Talent zu Grunde, indem es auf einem Pfade sich abmühte, den es besser nie betreten hätte.

Die Welt ist stets neu. Jede Zeit trägt ihren eigenen wohlberechtigten Charakter und wer in Verkennung und Geringschätzung desselben am Vergangenen hängt, wer sich außerhalb derselben stellt, welche seinen Jahren, seiner Entwickelung nach ein Anrecht auf ihn hat, der läuft, und wär' er sich auch ungewöhnlicher Kraft bewußt, größere Gefahr, als wer auch bei schwächerer Kraft den Muth hat, sich in ihren breitesten Strom zu stürzen.

Die Lebenden haben immer Recht, und somit ist auch die Gegenwart in dem ihren, wenn sie ihre Anschauungen und Grundsätze zur Geltung bringt.

Bis zur Zeit der Renaissance gab es eigentlich nur eine religiöse Kunst. Da kamen die großen Meister des Cinquecento und machten sie zu einer vorwiegend weltlichen, indem sie die Heiterkeit des antiken Lebens der Ascetik des Mittelalters gegenüberstellten. Die Kunst hörte auf, eine Dienerin des Cultus zu sein, selbst da wo sie ihre Stoffe noch dem christlichen Gedankenkreise entnahm. Zu der Tiefe des Gedankens trat die Schönheit der Form hinzu und gab ihm so einen vollkommeneren Ausdruck. Eine Raffaelische Madonna will nicht blos eine Gottesmutter, sie will auch ein schönes Weib sein und ist beides. Die Kunst ward aus der Kirche in das Haus eingeführt und gewann dadurch noch breiteren Boden, da sie ihrem innersten Drange nach sinnlicher Schönheit hier rückhaltloser folgen durfte, während sie zugleich einer ihrer Hauptaufgaben genügte, der, das Leben zu erheitern.

Auch nach einer andern Seite hin trieb die Kunst ihre Pfahlwurzeln tief in's Leben. Den Alten war der Anblick des Nackten ein so gewöhnlicher als uns der des Bekleideten; es lag ihnen also doppelt nahe, ihre Götter und Göttinnen in nackter Schöne darzustellen. Die christliche Kunst konnte darin der antiken nicht folgen und schuf sich aus größtentheils antiken Elementen eine conventionelle Ausdrucksweise, welche schließlich vereinsamt zwischen der alten und neuen Welt stand. Wenn ein Paul Veronese die Gäste bei der Hochzeit von Kana in Galiläa im Costüme der venetianischen Patrizier des sechszehnten Jahrhunderts darstellt und van Eyck seine heiligen drei Könige in den Schnabelschuhen des fünfzehnten einherschreiten läßt, so legen sie nicht blos den christlichen Stoff ihrem Publicum

näher, sondern sie bereiten damit auch dem künftigen Genre seinen Weg. Ohne solche Vorgänger war das kühne Vorgehen da Ponte's (Bassano's) eine Unmöglichkeit.

Ein Gang durch Kunstausstellungen der neueren Zeit überzeugt uns, daß die Werke der Landschaftsmalerei und solche, welche Scenen des täglichen Lebens vergangener wie gegenwärtiger Tage schildern, den eigentlichen Kern derselben bilden. Das kann nicht bloßer Zufall sein. Diese beiden Gattungen der Malerei erweisen sich eben so recht eigentlich als Erzeugnisse unsrer Zeit, die nach dem Realen drängt, nachdem eine Welt der Anschauungen, aus der man früher den künstlerisch zu verarbeitenden Stoff wählte, in den Augen der Neuzeit unsicher und schwankend geworden und nicht mehr im Stande ist, auch jetzt noch die alleinige Quelle künstlerischer Ideen zu bilden.

In der Natur des Deutschen, als ihr ganz besonders eigenthümlich, tritt diese Richtung auf die unmittelbaren, naheliegenden Erscheinungen des Lebens schon früh auch im Gebiete der Kunst hervor. Der Deutsche besitzt eine Tiefe des Sinnes und Gemüthes, wie keine andre Nation der Welt, und sie befähigt ihn vor Allen zur lebendigsten Schilderung seines Volkes. Dazu kommt noch eine Vielseitigkeit, welche ihn seine Stoffe aus dem ganzen unendlich weiten Gebiete des menschlichen Lebens schöpfen läßt und ihm so reichstes Material zuführt, während die stärkste Seite der französischen Genremalerei die Darstellung des bäuerlichen Lebens in den verschiedenen Theilen Frankreichs bildet und sich mehr auf die Verschiedenheit der äußeren Erscheinung in der Tracht u. s. w. beschränkt.

Zu den würdigsten Repräsentanten deutscher Kunst muß nun Carl von Enhuber gezählt werden.

Derselbe ward am 16. December 1811 in Hof in Oberfranken geboren, woselbst sein Vater damals Mauthbeamter war.

Ein Jahr später wurde dieser nach der ehemaligen freien Reichsstadt Nördlingen im Ries versetzt. Ueber des Künstlers frühe Jugendzeit ist wenig zu sagen. Die Geschichte derselben wiederholt sich oft genug im Leben der Künstler. Carl besuchte die Lateinschule ohne Lust und Liebe zur Sache, blos weil der Vater es so wollte, und so war der Gewinn kein sonderlicher. Daneben zeichnete er unter Leitung eines tüchtigen Lehrers Doppelmaier mit gutem Erfolge und hatte in der Stadt und bei vielfachen Ausflügen in die Umgebung Gelegenheit charakteristische Eindrücke von Land und Leuten in sich aufzunehmen.

Nach seiner Versetzung in den Ruhestand siedelte der Vater im Jahre 1827 nach München über und trat in Folge dessen Carl an einem der dortigen Gymnasien ein. Seine Fortschritte wurden in München nicht besser, als sie es in Nördlingen gewesen; dagegen trat der Drang sich zum Künstler auszubilden, der sich schon früh geregt, unter den Eindrücken der Kunstmetropole nun so mächtig hervor, daß sich der Vater nach langem Sträuben endlich fügen mußte. Carl trat aus der dritten Gymnasialclasse — in zwei Jahren hätte er die Universität bezogen — aus und ward 1832 als Elevė der Akademie eingeschrieben.

Nach Vollendung des dort eingeführten Cursus versuchte er sich zuvörderst in der Thiermalerei, sprang aber zur romantischen Richtung über und schwankte einige Zeit lang hierhin und dorthin, bis er endlich das Fach ergriff, in welchem er sich später so viel Ruhm erwerben sollte. Aus seiner romantischen Periode scheint sich nichts erhalten zu haben und zwar, wie er einmal lachend bemerkte, zu seiner größten Zufriedenheit. Von seinen Thierbildern dürfte eine Dorfpartie mit größerer Staffage von Kühen wohl das Einzige sein, was über seine damalige Thätigkeit Aufschluß giebt. Im Münchener Kunstvereine debutirte er 1835 mit einem kleinen Genrebilde „Mehrere Wildschützen von

einem Jäger aufgesucht", dem noch im selben Jahre ein „Mausfallenhändler" folgte. Auch im nächsten Jahre behandelte er noch ernstere Stoffe und brachte „einen bei seiner Kanone sterbenden Constabler" und einen „Tyroler auf einem Gebirgspaß." Erst im Jahre 1837 griff er in das humoristische Element des Lebens, dem er später so köstliche Bilder entnahm und durch dessen überaus charakteristische Behandlung er sich einen so wohlbegründeten Ruhm erringen sollte. In dieses und die nächst folgenden zehn Jahre fallen zahlreiche derartige Arbeiten, die ihn rasch zu einem Lieblinge des Publicums machten. Dahin gehören sein „die Wasserheilkunst studierender Schuster" (1839), sein „Bilderschnitzer" in der Neuen Pinakothek (1840), sein „in des Vaters Studierzimmer rauchender Knabe" und sein „Bauernmädchen, das sich ein hölzernes Heiligenbild ausbessern läßt" (beide 1840), sein „Haferlgucker" und „Fliegenfänger" im Besitze des k. Oberzolladministrators G. von Lottner, so wie sein „Schuhmacherlehrling" (alle drei 1843), sein „Eremit am Ofen" (1846), sein „Wildschütz" (1848). Um diese Zeit entstand auch eine Reihe der trefflichsten Handwerksburschen-Bilder und (1852) sein „Lehrjunge des Dorfmalers", 2c.

Das Jahr 1853 brachte einen „Großvater der sich über den guten Schuß seines Enkels freut", welcher mit einem Blasrohr einige hölzerne Soldaten umgeworfen, gleichfalls in der Neuen Pinakothek.

Längere Zeit hindurch hielt sich Enhuber in nur kleineren Maßverhältnissen. Erst sein „Unterbrochenes Kartenspiel" (1858) zeigt größere Dimensionen. Wir sehen eine böse Sieben in die Dorfschenke treten, um ihren Eheherrn, den Schneider, heimzuholen. Seine Trink- und Spielkameraden suchen ihn, der sich vor dem drohenden Unwetter unter den Tisch geflüchtet, dort zu verbergen, indeß ein reisender Handwerksbursche, mit richtigem Verständniß in die Situation eingreifend, die Spielkarte an sich nimmt.

Fast gleichzeitig entstand die „versäumte Mittagstunde“, zwei Bauernbuben welche über dem Fischfang das Mittagsläuten überhört haben und nun vom Vater in nicht besonders freundlicher Weise empfangen werden.

Beide Bilder erregten in der allgemeinen Deutschen und historischen Ausstellung von 1858 in München die allgemeinste Aufmerksamkeit, das erstere ward von C. Preissel gestochen und vom Münchener Kunstvereine für 1860 als Gedenkblatt bestimmt.

Im Frühling 1859 behandelte er den Moment in welchem ein Stellwagen eben seine Passagiere in einem Dorfwirthshause abgesetzt hat, wobei es an den drolligsten Gegensätzen nicht fehlt. Eine der köstlichsten Figuren ist ein wohlgenährter Kapuziner, der sich in die Nähe eines hübschen jungen Mädchens gemacht hat und dem diese Reise augenscheinlich ganz gelegen kam, sich für einige Zeit von der Clausur loszumachen.

Sein berühmtes großes Bild „der Gerichtstag“ wurde 1860 begonnen. Vor ihm haben manche Künstler fürstliche Vorzimmer gemalt und dabei Gelegenheit gefunden, Furcht und Hoffnung, Sorge und Entlastung in den verschiedensten Charakteren zum Ausdruck zu bringen. Sie benützten Alle den Vortheil ihre Handlung einerseits in eine Zeit zu verlegen, deren Costüm malerische Wirkung bot, andrerseits eine reiche Auswahl aus Personen der verschiedensten Stände zu treffen. Enhuber machte sichs minder bequem. Die Composition war schon weit vorgeschritten, als Enhuber seine Handlung zum großen Vortheil derselben aus der Gerichtsstube in den Hofraum des Gerichtsgebäudes verlegte. Im März 1861 konnte das Bild bereits als vollendet betrachtet werden. Trotz dem behielt es der gewissenhafte Künstler noch bis Mitte Juni in seiner Werkstätte zurück um noch dort und da verbessernde Hand anzulegen.

Sein eminentes Talent mit scharfem Blicke die charakteristischen Elemente des Individuums wie der Menge herauszuspüren und mit unglaublicher Klarheit und Frische wiederzugeben, sein gesunder, kräftiger und darum jederzeit und Jedermann lebhaft ansprechender aus einem tiefen Gemüthsleben quellender Humor kam in keinem seiner früheren Gemälde so zur Geltung als in diesem, und muß dieses Bild überhaupt als Enhuber's bedeutendste Leistung bezeichnet werden. Die Gegend trägt den Charakter von Starnberg. Es ist Gerichtstag; wer Geschäfte bei Gericht zu besorgen hat, kann heut unangemeldet erscheinen und Recht und Hilfe suchen, was freilich nicht ausschließt, daß der Eine oder Andre unfreiwillig erscheint. Da treffen denn die verschiedensten Elemente im engsten Raume zusammen, deren lebenswahre und prägnante Charakteristik von dem ernstesten Studium und bedeutendsten Darstellungstalente zeugt. Im Mittelpunkt des Bildes sehen wir ein strammes ländliches Brautpaar, das eben seine „Heiratssache" in Ordnung gebracht hat, hinter demselben die Eltern der Braut. Einen tiefeinschneidenden Gegensatz zu ihrem jungen Glücke bildet das Elend eines sächsischen Bergknappen der, arbeitsunfähig geworden, und von der leidend und verkümmert aussehenden Tochter begleitet, mit seinem Schaukasten das Land durchzieht, mehr auf das Mitleid als die Neugier der Menschen angewiesen. Die beiden alten Burschen rechts sind wohl in Folge einer Meinungsverschiedenheit einander in die Haare gerathen, wie der verbundene Kopf des Einen zeigt. Sie harren nun in höchst unbehaglicher Stimmung der Dinge, die da kommen werden. Die Frau daneben scheint ihre besonderen Erfahrungen darüber zu besitzen, in welcher Weise man sich die Gunst des Herrn Oberschreibers erwirbt: aus dem Korb auf ihrem Schooße hängen die langen Schwanzfedern eines Kapauns. Links vom Brautpaar streiten sich zwei Ehepaare in sehr leb-

hafter Conversation über irgend einen Rechtsfall, vielleicht eine verwickelte Erbschaftsfrage. Mehr im Vorgrunde harrt ein glatzköpfiger alter Handwerksbursche auf das Visiren seines Wanderbuches, während neben ihm ein Bauer mit bekümmerter Miene seinen Stock in den Sand gräbt: er scheint einen schlimmen Ausgang seiner Sache zu fürchten. Auf einer Bank, welche den Stamm eines alten Baumes umgiebt, sitzt ein Pfarrer und nimmt noch eine Prise ehe er sich anschickt einzutreten. Ganz im Hintergrunde steht ein wohlgenährter Gütermäkler, die Brieftasche in der Hand, und überschlägt sich den Vortheil den ihm der Verkauf des Anwesens des armen Bäuerleins nebenan abwerfen wird. Am Baum selbst aber kommt auf den Wink des Gerichtsdieners unter der Thüre des Gerichtshauses ein ältlicher Bursche herbeigeschlichen, der offenbar wenig Gutes von seiner Unterredung mit dem gestrengen Herrn Landrichter erwartet. Unterm Thorbogen endlich erscheint ein Prachtexemplar von Gemeindediener, der einen Betteljungen abgefaßt hat.

Der Zudrang zum Bilde, das Jaquemont leider mit wenig Verständniß stach, war so groß, daß es die doppelte Ausstellungszeit im Kunstvereinslocal belassen werden mußte, um den Anforderungen des Publicums gerecht zu werden. Leider ward dasselbe München nicht erhalten, sondern ging in die großherzogliche Sammlung in Darmstadt.

Im Jahre 1861 veranstaltete der Unterstützungsverein für unbemittelte Künstler in München eine Ausstellung, wozu Enhuber einen excellenten Handwerksburschen beisteuerte, der von der Hitze des Marsches in der Schenke über einem kühlen Trunk eingeschlummert ist.

Das Jahr 1862 brachte den „Regentag im Gebirge.“ Während der Regen in Strömen herabschießt, hat der Stellwagen

ein Rad gebrochen. Da drängen sich denn die Passagiere unter dem weit vorspringenden Dache des Dorfwirthshauses zusammen, um sich nach Kräften zu langweilen. Der bärtige Maler, der lebhaft an den Landschafter Zwengauer erinnert, reitet in stiller Wuth auf seiner Bank, die dicke Frau daneben wickelt sich fröstelnd in ihren Shawl, das Fräulein Tochter lorgnettirt nach dem strammen Jägerburschen, der mit der Gemse auf dem Rücken schwerfällig im Regen einherschreitet und dabei nach dem Maßkrug hinschmunzelt, den ihm über dem Haupte des Stadtfräuleins hinweg ein Freund in der Stube entgegenstreckt. Das arme Fräulein aber nimmt sein freundliches Schmunzeln ganz vergnügt auf eigene Rechnung. Das schmächtige Herrchen mit dem dünngewichsten Schnurbart ist wohl ein Gardelieutenant und der dürre Botaniker nebenan sehnt sich mit Schmerzen aus diesem nassen Elemente heraus. Umsonst bietet die stattliche Wirthin ihr Mundwerk auf, ihre Gäste zu unterhalten, es will nicht verfangen, denn ihnen allen ist so unbehaglich wie dem stattlichen Hahne, dessen Schweif wie eine Dachrinne vom Regen tropft. Der quiescirte Militär-Rechnungsbeamte mit der steifen Halsbinde schaut darein, als ob er tausendmal lieber einem verlorenen Heller durch alle Tabellen der Monturbogen des Regiments nachliefe, hat aber im Wirthszimmer einen sogenannten „Türkenkopf" aufgetrieben, das naive Urbild der Roulette und versucht nun sein Glück indem er seinen eigenen Gegner spielt; nur der Student scheint sich über dem Kruge mit seinem Schicksale zu versöhnen. Dagegen sind die Enten der Frau Wirthin und ein paar Buben, die mit einem Schifflein aus Baumrinde in der zur Gosse gewordenen Straße spielen, so recht in ihrem Elemente. Auch der feiste Mönch neben dem jungen Stadtfräulein leidet nicht von Langweile, es ist eine Kost, an die er sich in seinem Kloster vollständig gewöhnt hat.

Das meisterhaft gemalte und namentlich außerordentlich fein colorirte Bild wurde Eigenthum des Gutsbesitzers Herrn Benzino in Landstuhl.

Es gehört zu den seltenen Beispielen eines schönen Zusammentreffens in diesem Leben, daß die beiden Jugendfreunde Carl von Enhuber und Melchior Meyer, die zusammen in der Schule der Hauptstadt des Riesgaues ihr erstes Latein gelernt, nach langen Jahren in München sich wieder trafen und zu einem gemeinsamen Werke verbinden konnten. Enhuber, der seinen Pinsel vorzugsweise dem Stamme der Altbayern lieh, bewies nun eine staunenswerthe Freiheit des Geistes, indem er nun den Schwaben ebenso gerecht wurde. Denn die Schwaben führten Melchior Meyer's „Erzählungen aus dem Ries" in die Welt ein.

Im Jahre 1864 begann der Künstler den Cyklus seiner fünfzehn Compositionen zu diesen Erzählungen mittels Oelfarbe grau in Grau auszuführen. Er hielt sich dabei allerdings streng an den Text seines Freundes, gleichwohl aber darf man diese Compositionen nicht als Illustrationen bezeichnen. Sie sind in ihrer sinnigen, tiefgemüthlichen Weise ebenso gut selbständige Dichtungen wie die seines Freundes. Das ungewöhnliche Aufsehen das selbe in der fotografischen Vervielfältigung nicht minder als in den Originalen in der Kunstwelt machten, spricht am besten für ihren hohen Werth. Durchaus im naiven Volksgenre aufgefaßt und mit außerordentlicher Sorgfalt durchgeführt, gewähren sie durch die überall in entschiedenster Weise hervortretende Bildmäßigkeit eine wahre Augenweide für den Beschauer. Die eigenthümliche Technik war durch die Bestimmung bedingt, wonach die Bilder durch die Fotografie verbreitet werden sollten.

Diese Arbeit nahm den Künstler begreiflicher Weise längere Zeit in Anspruch, aber keineswegs ausschließlich. Nebenher

entstand eine Menge kleinerer Bilder meist humoristischen Inhalts, welche in coloristischer Beziehung außerordentliche Fortschritte feststellen lassen. Auch mit einem größeren Bilde trug er sich in jener Zeit, das eine Scene vor dem Leihhause während des Carnevals zum Gegenstande hatte, das er aber zurückstellte, als er von theilnehmenden Freunden auf die Unmalbarkeit seines Stoffes, so moralisch-bedeutend derselbe auch war, aufmerksam gemacht wurde.

Dem Jahre 1866 gehören „die bösen Zeitungsnachrichten" an, ein Bildchen dessen Gedanke dem Jahre 1848 und dem Schwabenlande entnommen ist. Ein Bäuerlein brachte nemlich aus der Stadt eine schwarzrothgoldene Kokarde und eine Zeitung mit, welche über die Heldenthaten der Freischaaren berichtet, was den Aeltesten der Anwesenden so für deren Sache begeistert, daß er sich für den alten Nachtwächterspieß schnell einen neuen Schaft schnitzt, um zu ähnlichen Abenteuern auszuziehen.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1866 und in der ersten des Jahres 1867 beschäftigte sich Enhuber vorwiegend mit drei größeren Bildern, welche sämmtlich unvollendet blieben.

Das erste war als Seitenstück zum „Regentag im Gebirge" zu betrachten und zeigt den Abgang des Stellwagens in einem Gebirgsdorfe, in welchem Schliersee nicht zu verkennen. Der Wagen hat schon einen Theil der nach der Stadt zurückkehrenden Sommerfrischler aufgenommen, die Frau Posthalterin steht händedrückend unter denen, die eben im Begriffe sind, sich einschachteln zu lassen. Einem jungen Frauchen scheint der Abschied näher zu gehen als der Herr Gemahl wissen darf, sie drückt ihr Gesicht tief ins Bouquet, das ihr ihr Galan zum Abschied überreichte. Ein Botaniker mit seiner grünen Pflanzenkapsel will in's Coupé, ein brutaler Geldbrotz nebst Söhnlein macht sich aber darin so breit, daß der gute Mann wohl in das Innere

des Räderkastens muß, wo ihn eine alte Jungfer und ein Junge mit dem Schmetterlingsnetz an langer Stange zwischen sich zu nehmen drohen. Der Maler, der mit alpenrosengeschmücktem Malstock als der Letzte eben herbeikömmt hat sich wohl bei der Spenderin der hübschen Blumen verspätet, kommt aber immer noch zeitig genug, denn das Gepäck der Passagiere ist noch lange nicht untergebracht und der Hausknecht sieht nicht aus, als ob er sich übereilen wollte.

Das zweite der genannten Bilder ist das figurenreichste, welches Enhuber je malte, und versetzt uns auf eine Münchener Hochzeit gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Die hervortretendsten Personen sind abgesehen vom Brautpaar ein behäbiger Bierbrauer mit seiner umfangreichen Frau, ein sich Wein einschenkender Franziskaner, eine alte Jungfer, deren zierlicher Haarputz von einer überhängenden Zierpflanzengruppe zerrauft wird, ein Candidat der Theologie, der sich auf einen Toast vorbereitet, junge dem Brautpaare Blumen streuende Mädchen, ein Liebespaar, ein Vetter vom Lande. Die meisten Figuren sind nur untermalt, gleichwohl enthält das umfangreiche Bild schon jetzt so viel des Schönen, daß man dessen Nichtvollendung tief beklagen muß.

Die letzte Arbeit Enhuber's war der Entwurf eines Bildes „der Schuhblattel-Tanz", welcher Name eine in der Umgebung Miesbachs einheimische Tanzweise bezeichnet.

Enhuber litt in den letzten Monaten seines Lebens außerordentlich. Lange Zeit vorher von einem giftigen Insect in die Unterlippe gestochen, bekam er an der verletzten Stelle eine Pustel, welche aller Heilmittel spottete, wiederholte Operationen nöthig machte, zuletzt aber eine Zersetzung seines Blutes herbeiführte, die seinem Leben am 8. Juli 1867 ein Ende machte.

Enhuber hatte von Haus aus, was Goethe einen „idyllischen Blick in die Welt" nennt; er sah dem wirklichen Leben in

der Sphäre seines Faches die Poesie und den Humor ab. An den charakteristischen Aeußerungen des Lebens hatte er die theilnehmendste Freude. Das Gesehene gestaltete sich ihm unmittelbar zum Bilde; wenn er das gegebene Material künstlerisch ordnete und zurecht legte, trat er demselben und seinem Charakter nie irgend wie zu nahe, er hob dadurch nur seine tiefere Bedeutung und seinen frischeren Reiz hervor. Der Gefahr sich in gewissen Typen zu wiederholen konnte Enhuber zufolge seiner reichen Fantasie nie unterliegen: er gab allezeit etwas Neues, weil er allezeit die Natur vor sich hatte und ihre Erscheinungen nur nach ihrer eigenen Forderung und nach Maßgabe ihres eigensten Grundcharakters idealisirte, ohne ihre Naivetät zu schmälern.

Was wir vom Künstler im Allgemeinen verlangen, nemlich daß sein Werk ein Ganzes, Einheitliches, daß es in seiner Wahrheit erfreulich sei und uns über die Mängel des Daseins hinweghebe, das leistet Enhuber mit den Erfindungen der Natur selber, die in ihm ein neues schönes Leben gewinnt und die er nur in soweit idealisirt, daß uns aus dem Idealbild heraus das Realbild anschaut.

Damit kam er einer tiefen Neigung des Publicums und wohlbegründeten Forderung der Zeit entgegen, und so begreifen sich die ungewöhnlichen Erfolge welche er beim Publicum wie bei der Kritik errang. Sein Weg führte ihn vom wirklichen Leben zur Kunst und zur Schönheit, in der Kunst concentrirte sich sein ganzes Leben.

Seine Gedanken, die ihm Dank seiner regsamen Fantasie und seinem scharfen Blick in Fülle zuflossen, entwickelte er im Ganzen und Einzelnen mit logischer Schärfe und Consequenz. Sein Humor war kerngesund und kam aus einem offenen, geraden Sinne, bot ungesucht sich dar, und macht, ferne verletzen zu wollen, nur Einen Anspruch, den erheitern zu wollen. Und

weil er an allgemein menschliche Verhältnisse anknüpfte, bedurfte er auch keines erläuternden Commentars.

Enhuber begriff daß das ganze Gewicht des Genre darin liegt, daß demselben das ungeheure Gebiet der Situationen innerhalb der sozialen Zustände überlassen ist und daß, wenn sich der Historienmaler dem Geschichtsschreiber anschließt, indem er Thatsachen von entscheidendem Einflusse auf die Geschicke der Welt künstlerisch festhält, es dem Genremaler vorbehalten bleibt, Culturgeschichte zu malen.

Enhuber war von seltener Lebhaftigkeit im Umgange und ein überaus trefflicher Erzähler. Seine handelnden Personen traten plastisch hervor, unterstützt von einem staunenswerthen Nachahmungstalente ließ er sie meist im lebendigsten Dialoge auftreten. Seinem scharfen Auge entging auch die scheinbar unbedeutendste Eigenart nicht, mit einem einzigen Blicke überschaute er das Ganze mit allen seinen Einzelheiten und reproduzirte sie wenn es am Platze nöthigenfalls dramatisch. So machte er für seinen „Schuhblatteltanz", obwohl schwer krank, seiner Familie — er war seit den ersten Vierzigerjahren verheiratet und das Muster eines trefflichen Familienvaters — alle einschlägigen Bewegungen vor um sie so zu Gruppen vereinigt zum Studium benützen zu können, wie denn noch seine letzten Augenblicke der geliebten Kunst gehörten.

Enhuber war Ehrenmitglied der Münchener Akademie und Ritter des bayerischen Verdienstordens vom heiligen Michael. König Ludwig I. der ihn sehr hoch schätzte ließ seine Büste von Professor Halbig modelliren und in der Neuen Pinakothek aufstellen.

Josef Anton Fischer,

Historienmaler.

Josef Anton Fischer wurde am 28. Februar 1814 in Oberstorf, Landgericht Sonthofen im bayerischen Regierungsbezirke Schwaben und Neuburg, geboren, sohin im nemlichen Orte, in dem Schlotthauer und die beiden Schraudolph das Licht der Welt erblickten, nur einige Stunden von Hindelang, dem Geburtsorte Conrad und Franz Eberhard's.

Im Algäu nimmt die Viehzucht die oberste Stufe der Landwirthschaft ein, und wenn auch die Cultur alle Welt beleckt, so ist es doch glücklicher Weise noch nicht so weit gekommen, daß sich der Bauer seines Berufes schämt. Am wenigsten thut dies aber gewiß der Algäuer, bei dem das Althergebrachte um seiner selbst willen in höchsten Ehren steht. Fischer's Eltern, wenn auch nicht übermäßig mit Glücksgütern gesegnet, hatten doch einen recht anständigen Besitz, sonach, den dortigen Verhältnissen entsprechend, auch manches schöne Stück Milchvieh. Als der Knabe soweit herangewachsen war, daß man ihm die Aufsicht auf die Heerde auf dem gebirgigen Terrain anvertrauen konnte, ohne Schaden für beide Theile fürchten zu müssen, da war er gar manchen lieben Tag draußen auf der Trift und sich selbst überlassen.

Schon ungewöhnlich früh zeigte sich in ihm unwiderstehliche Neigung zum Zeichnen. Er versuchte es erst ohne fremde Anleitung, was ihm von Zeichnungen irgendwie in die Hand kam,

nachzubilden und erreichte es endlich, daß ihn seine Eltern zur Zeichnungsschule schickten. Das machte jedoch nicht nöthig, daß Fischer das elterliche Haus verließ, denn Oberstorf, obwohl nur ein kleiner Flecken, besaß eine recht tüchtige Zeichnungsschule, welche der Vater der Brüder Schraudolph dort gegründet hatte. Den Eltern mußte die Beschäftigung ihres Kindes natürlich als nicht viel mehr denn eine Liebhaberei erscheinen, sie konnten daher auch von ihrem Standpunkte aus kein größeres Gewicht darauf legen. Weil nun aber im Hause des Landmanns alle Arbeit und zwar, den Kräften jedes Einzelnen entsprechend, auf Alle, die zum Hause gehören, vertheilt zu sein pflegt, so blieb dem Knaben an Werktagen nur jene Zeit übrig, um über dem Zeichnen zu sitzen, welche dem Beginn der häuslichen Arbeit vorausging. Er stand deshalb an Sommertagen schon vor der Sonne auf, um sich seinem Drange hinzugeben und ging dann mit den Andern gleichmäßig auf die Arbeit Dagegen gehörten denn auch die Sonn- und Feiertage ihm ungestört, wenn er, was er in seinem frommen Gemüthe gar gern that, dem Gottesdienste beigewohnt hatte. An Claudius Schraudolph aber fand er einen lieben Freund und treuen Genossen seiner Bestrebungen, der sie mit ihm in und außer der von beiden gemeinschaftlich besuchten Schule theilte.

Seiner Freundschaft mit dem jüngern Schraudolph verdankte Fischer auch den nächsten Anlaß zur Uebersiedelung nach München und zum förmlichen Uebergange zum Künstlerleben, welche im Jahre 1830 erfolgten. Professor Schlotthauer hatte einige Jahre vorher den längere Zeit in sich getragenen Gedanken einer künstlerischen Reproduction des Todtentanzes von Holbein in's Werk zu setzen begonnen. Hofrath Gotthelf Heinrich von Schubert hatte die Vorrede und charakteristischen Reime dazu geschrieben und in dem jungen talentvollen Hoecherl

war eine Kraft gewonnen worden, ganz geeignet, Holbein's kostbare Arbeit trefflich wiederzugeben. Da war Hoecherl nach kurzer Krankheit seinem plötzlich bemerkbar gewordenen Lungenleiden erlegen und so sah sich Schlotthauer genöthigt um die Subscribenten zufrieden zu stellen und das unternommene Werk zu Ende zu führen, seinen Freund Johann Schraudolph um die Fortsetzung der Arbeit anzugehen. Dieser unterzog sich zwar derselben gerne, aber als er kurz darauf berufen war, unter Heinrich Heß die für die Allerheiligen-Hof-Kapelle bestimmten großen Cartons zu zeichnen und hierauf auch noch in Fresko auszuführen, mußte er jene Arbeit wieder aufgeben. Auf seine Empfehlung hin ging der Auftrag an seinen Bruder Claudius über, der seinerseits wieder seinen Freund Fischer dabei in Thätigkeit setzte. Die dem Herausgeber von ihnen gemeinschaftlich vorgelegten Proben gefielen in so hohem Grade, daß beide sofort mit der Fortsetzung betraut wurden. Diese war aber wohl nur in München thunlich, und so wanderten denn die Freunde nach der neuen Kunst-Metropole. Dem vereinten Fleiße gelang es bald, die Aufgabe zu bewältigen. Nach vollendeter Arbeit kehrte Fischer nicht mehr in seine Heimath in den Bergen zurück, sondern blieb als Schüler der Akademie unter Schlotthauer's besonderer Leitung in München. Seine Fortschritte waren so ungewöhnlich rasch, daß er schon zu Anfang des Jahres 1832 mit Dr. Ernst Förster und Claudius Schraudolph in's gelobte Land der Kunst zu gehen unternehmen durfte. Die Freunde arbeiteten dort als Gehilfen Förster's, dem der damalige Kronprinz Maximilian von Bayern den Auftrag ertheilt hatte, die bedeutendsten Werke altitalienischer Kunst in getreuen Copien zu sammeln. Claudius Schraudolph kehrte früher zurück, Fischer aber verblieb bis zum Jahre 1833 bei Förster und durchwanderte mit ihm Ober- und Mittelitalien, immer

seiner bisweilen sehr schwierigen Aufgabe obliegend und immer mit feinstem Gefühle in den Geist seiner Originale eingehend.

Aus Italien zurückgekehrt, arbeitete Fischer einige Zeit bei Schlotthauer. Dieser Periode seiner künstlerischen Thätigkeit gehören die nebst zwei Zeichnungen von seiner Hand im Besitze des Hof-Vergolders Radspieler in München befindliche „Heimsuchung Mariä" und zwei in Relief ausgeführte Engel in der Kirche bei Erfding in der Nähe von Landsberg in Oberbayern an.

Damals waren dem Prof. Heinrich von Heß die Cartons zu den großen Glasgemälden der Auerkirche übertragen worden. Die Arbeit war zu umfangreich, als daß des einen Künstlers Kraft zu ihrer Durchführung hätte hinreichen können. H. Heß trat demzufolge mit dem kunstverwandten Joh. Schraudolph in Verbindung, dem er einen Theil der Aufgabe überließ. Prof. Schraudolph, seinerseits anderwärtig in Anspruch genommen, zog nun Fischer hinzu, und dieser zeichnete darauf unter Schraudolph's Leitung zunächst die Cartons „die Geburt Christi", „den Tod Mariä", die „Kreuztragung", und die Grablegung." Als diese vollendet waren, übertrug H. Heß eine weitere Reihenfolge von Cartons für die nemliche Kirche Fischer zur alleinigen und selbständigen Herstellung ohne Beiziehung Schraudolph's. Sie wurden wie die ersten in Farben ausgeführt und behandeln nachbezeichnete Gegenstände: „Die Heimkehr Joachim's", „die Geburt Mariä", „die Vermählung Mariä mit Josef", „die Verkündigung", „die Heimsuchung", „den Abschied Christi von seiner Mutter vor der Kreuztragung", „die Flucht nach Egypten" und „den Tempelgang Mariä." Letztgenannter Carton trifft bereits in das Jahr 1840.

Dabei blieb ihm noch Zeit für mehrere kleine Staffeleibilder übrig und auch in Glasmalerei führte er ein Paar Figuren aus. Um dieselbe Zeit zeichnete er für den Herzog von Leuchtenberg

einen Carton der „Maria mit dem Kinde“ zwischen zwei Heiligen zeigte.

Wie schon bemerkt, hatte Fischer gelegentlich auf seiner Reise mit Dr. Förster nur Ober- und Mittel-Italien kennen gelernt. Er war nicht über Florenz hinausgekommen, und was er dort gesehen, hatte nur seine Sehnsucht nach Rom gesteigert. Er machte sich daher nach Vollendung der großen Cartons und nach Ordnung anderer Angelegenheiten im Anfange des Jahres 1843 neuerdings auf den Weg über die Alpen, eilte nach der ewigen Stadt und verblieb dort bis zum Frühlinge des nächstfolgenden Jahres. Fischer pflegte diese Zeit die glücklichste seines ganzen Lebens zu nennen. Sie theilte sich zwischen dem ernstesten Studium der Alten, unter denen besonders Fiesole es war, dessen Werke voll Innigkeit das verwandte Gemüth Fischer's lebhaft angezogen, und eigenem angestrengten Schaffen. Darin ließ er sich auch durch ein öfter eintretendes körperliches Leiden nur in beschränktem Maße beirren; es bestand in heftigem Kopfschmerz, dem in der Regel Erbrechen folgte.

Als eine Frucht seines Aufenthalts in Rom, wo er sehr zurückgezogen lebte und für seine streng kirchliche Richtung neue Anhaltpunkte gewann, erscheint seine „Heimsuchung Mariä“, die er nach seiner Heimkehr nach Deutschland in München vollendete und welche in den Besitz des Malers Schwarzmann gelangte.

König Ludwig stiftete um jene Zeit eine Anzahl von Fensterbildern für den Dom zu Cöln. Heinrich von Heß, der den bezüglichen Auftrag erhalten hatte, übertrug drei der dahin gehörigen Cartons Fischer. Er unterzog sich dieser Arbeit mit dem Eifer, der ihn immer beseelte und dem nur seine innerste Hingebung an den Gegenstand gleichkam, in dem er eine neue Gelegenheit fand, den Herrn, seinen Gott, zu preisen, an dessen Lehre er mit kindlich reinem Gemüthe hing. Hatte Fischer schon

durch seine bisherigen Leistungen die Aufmerksamkeit der Kenner in hohem Grade auf sich gelenkt und dem Vertrauen allseitig entsprochen, das ihm zu Theil geworden, so trat er mit den neuen Cartons unzweifelhaft in die Reihe der ersten Künstler der Gegenwart ein. Er führte dieselben gleichfalls in der Größe der Gemälde und in Farben aus. Die ihm gegebenen Stoffe waren: „die Predigt Johannes des Täufers", „die Anbetung der Könige und Hirten", die „Kreuzabnahme", „die Ausgießung des heiligen Geistes", „die Steinigung des Stefanus," wozu noch eine Anzahl kleinerer Bilder über und unter den Hauptgemälden kamen. Fischer vollendete diese Arbeiten im Jahre 1848 Neben der hohen Bedeutung des Stoffes, der einen Künstler wie Fischer ganz in Anspruch nehmen mußte, waren noch manche äußere Umstände wohl in's Auge zu fassen und manche durch sie bedingte Schwierigkeiten zu überwinden. Vor Allen mußten nemlich die Compositionen mit dem kolossalsten Werke, das deutsche Baukunst je schuf, in Einklang gebracht werden, ohne sich andrerseits diesem Stile gar zu streng anzuschließen. Es galt, die rechte Mitte zu halten, alte und neue Kunst zu verbinden und dabei weder den Standpunkt der Gemälde, noch auch den unabweislichen Anspruch auf glanzvolle Farbengebung außer Acht zu lassen. Die architektonischen Theile der Gemälde, welche in der berühmten Glasmal-Anstalt in München von Sutner, Biller, Sonner und J. B. Müller ausgeführt wurden, sind von dem Vorstand dieser Anstalt, Aumiller gezeichnet. Fischer ward für diese ausgezeichneten Leistungen von der königlich preußischen Regierung mit der großen goldenen Medaille für bildende Kunst geschmückt.

Mit diesen Cartons schloß Fischer die Reihe derjenigen seiner Arbeiten ab, welche bestimmt waren, mittels der Glasmalerei zur Ausführung zu kommen. Er wendete sich nun mit großer Entschiedenheit der Oelmalerei zu, worin er sich schon früher,

und zwar unmittelbar nach Vollendung seiner Cartons für die Maria-Hilf-Kirche in der Vorstadt Au, mit einer „Flucht nach Egypten" und einem „Engelgruß", versucht hatte, beide nach den für die genannte Kirche gezeichneten Cartons gemalt. Er nahm die Oelmalerei um das Jahr 1848 wieder in Angriff, sich technische Studien sammelnd zu einem großen Gemälde, „die Grablegung Jesu Christi." Aus dieser Zeit stammt eine weitere „Flucht nach Egypten" und „Simeon und Hanna im Tempel." Als seine „Grablegung" vollendet war, wurde der Künstler durch deren Aufnahme in die neue Pinakothek in München geehrt, für welche sie König Ludwig sofort erworben hatte. Fischer ging mit Eifer unmittelbar darauf an eine „Kreuzabnahme", welche er indeß gleichwohl erst später auszuführen vermochte. Diese Unterbrechung wurde nemlich dadurch herbeigeführt, daß ihm die Fürstin von Narischkin den Auftrag ertheilte, für ihre Hauskapelle in Odessa ein gegen 20 Fuß hohes Altarbild zu malen. Obwohl die Fürstin zuerst nur eine Copie der berühmten „Himmelfahrt Mariä" von Murillo aus der Galerie des Marschall Soult gewünscht hatte, ging sie doch bald von diesem Gedanken ab, und Fischer malte nun jenes herrliche Bild: „Maria zwischen sechs Engeln zum Himmel schwebend." Es ist bekannt, welchen ungewöhnlichen Erfolg diese Arbeit in Kunstkreisen fand, weniger aber dürfte der Umstand bekannt geworden sein, daß die Fürstin, von Entzückung hingerissen, des Künstlers gottbegnadigte Hand küßte.

Nun kehrte Fischer zu seiner „Kreuzabnahme" zurück, der sich eine „Grablegung" und eine „Geburt Christi" anschloß. Zur nemlichen Zeit erhielt einer seiner Freunde die ehrenvolle Bestellung zweier Fresko-Gemälde für die Kirche Stony-Heart in Preston. Er theilte sich mit seinem Freunde Fischer in die Aufgabe und dieser zeichnete auch sofort einen Carton aus dem

Leben des heil. Ignatius. Im nächsten Frühjahre, als Beide zur Ausführung ihrer Arbeit nach England abreisen wollten, erkrankte Fischer plötzlich so schwer, ja lebensgefährlich, daß an seiner Stelle ein anderer Künstler das Werk vollenden mußte.

Fischer hatte die letztbezeichneten drei großen Bilder ohne Bestellung gemalt und sie blieben sein Eigenthum. Es war eine schwere Zeit für den Künstler. Seit er die „Himmelfahrt Mariä“ für die Fürstin Narischkin gemalt, waren nicht weniger als fünf Jahre und darüber verflossen. Man rühmte seine Arbeiten, aber Niemand kaufte sie, Niemand gab ihm neue Aufträge; dazu kam, daß er fast fortwährend körperlich litt. So groß Fischer's Gottvertrauen und Ergebenheit war, manchmal war er nahe daran an seiner Zukunft zu zweifeln und nur die Liebe zur Kunst, die ihm Alles war, brachte ihn von dem Gedanken ab, seinem Berufe ganz zu entsagen. Da in der Stunde der höchsten Noth war die Hilfe am nächsten. Der kunstsinnige Bischof Heinrich von Passau, der, als er noch der juristischen Laufbahn folgte, mit ihm ein und dasselbe Haus bewohnt hatte, erinnerte sich seiner und erkundigte sich bei dessen Freund, dem Bildhauer Knabel, den er eben mit Aufträgen betraut hatte, nach seiner Lage. Knabel nahm daraus Veranlassung, dem Bischofe auseinanderzusetzen, wie Fischer's rastloses Streben weit weniger Beachtung fände, als es verdiente, und wie das Publicum überhaupt sich der Richtung der Kunst, der Fischer folgte, mehr und mehr entfremde, wie der Künstler seinen körperlichen Leiden und tiefem Seelenschmerze zu erliegen drohe, und wie wenig Hoffnung gegeben sei, daß die Verhältnisse sich zum Besseren wenden würden. Die Folge dieser Unterredung war, daß der Bischof nicht blos die bezeichneten drei Bilder sofort erwarb, sondern auch noch die Bestellung zweier neuer hinzufügte.

Fischer, mit einem Male aus so großer Trübsal erlöst, schien

neugeboren und ging, trotz zerstörter Gesundheit, ohne Saumsal an die neue Arbeit. In kurzer Frist ward die „Kreuzschleppung Christi" vollendet; auch den Carton zur „Anbetung der Könige" vermochte er noch herzustellen. Aber nun brachen seine mühsam zusammengehaltenen Kräfte unaufhaltsam zusammen.

Der talentvolle Baumeister Berger, der Restaurator der Frauenkirche zu München, fand ihn auf dem Krankenlager, als er zu ihm kam, um ihn zur Uebernahme der Bilder für den neuen Hochaltar der genannten Kirche aufzufordern. Berger hätte gewiß keine bessere Wahl treffen können, doch Fischer war sich bewußt, daß er seinem Ende nahe. Hocherfreut durch den ruhmvollen Auftrag mußte er ihn doch ablehnen, und derselbe ging in Folge dessen an M. v. Schwind über. Zu Anfang des Jahres 1859 schien es, als ob in seinem Befinden einige Besserung eintreten wollte. Er zeichnete in dieser Zeit, mit einer wahrhaft rührenden Hingebung an seinen Stoff, eine „Geburt Mariä", einen „englischen Gruß" und eine „Anbetung der Weisen." Diese Federzeichnungen waren das Letzte, was der Künstler schuf. Er starb am 20. März 1859, sohin im kaum begonnenen 45. Lebensjahre, ruhig bei vollem Bewußtsein.

Es ist schon oben davon Erwähnung gemacht worden, daß Fischer oft sehr leidend war. Das Uebel schien seinen Sitz im Magen zu haben und war äußerst schmerzhafter Natur. Nach einem höchst gefährlichen Anfalle, der ihn im Jahre 1848, fern der Heimat, aber im Hause seines treuen Freundes Hellwegen zu Brunnecken in Tyrol, traf, war seine Gesundheit völlig zerstört und fast jährlich warf ihn sein Leiden auf längere Zeit auf's Krankenbett.

In Fischer's Seele war der tiefste Friede. Seine Werke sind der Abglanz seiner Seele. Seine Stellung zwischen den Parteien der Idealisten und Realisten war eine nichts weniger

als beneidenswerthe. Die Einen verleugneten ihn, weil er es in starker Selbständigkeit wagte, die Fesseln der Convenienz zu brechen, die über eine gewisse Süßlichkeit der Auffassung und eine krankhafte Mattigkeit des Colorits sich nicht aufzuschwingen vermochte. Die Andern wollten keinen Theil an ihm haben, weil sie ihm über der leuchtenden Harmonie seiner Farbe gleichwohl die Strenge seiner Composition, den heiligen Ernst und die süße Inbrunst seiner Empfindungen nicht vergessen konnten. Mit hohem Sinne für das Schöne begabt, verstand er es, seine Gestalten auf's Feinste zu idealisiren und in ihnen den tiefen Frieden seines Gemüthes, die ungetrübte Stimmung, das unwandelbare Vertrauen seiner Seele abzuspiegeln. Es ist nichts Gemachtes an ihnen, wir leben in ihrem Anschauen der Gewißheit, daß sie so und gerade so, wie der Künstler sie schuf, lebten und webten. Sie sind immer objectiv gedacht, in der Reinheit und Schönheit ihrer Form tritt uns der reichste Wechsel, der auf's mannigfachste abgestufte Ausdruck ihres inneren Wesens entgegen. Der strenge Ernst, der alle Arbeiten Fischer's durchweht, wird durch die überirdische Lieblichkeit seiner Engel und Seligen verklärt und gemildert. Die Linien seiner Compositionen sind von untadelhafter Harmonie und Klarheit, seine Farbengebung ist leuchtend und manchmal geradezu prächtig Seine warme Empfindung überschritt nie die Grenzen, welche ihr ein scharfblickender Verstand anzuweisen nöthig fand; er wird ebenso wenig sentimental als trocken.

Es gab wohl kaum je einen Künstler von so bedeutender Begabung, dem auch nur die leiseste Spur von Eitelkeit und Selbstüberhebung so ferne lag als ihm. Lob, es mochte offen oder versteckt ausgesprochen werden, glitt an ihm wirkungslos ab. Seine Bescheidenheit ging nach dem Dafürhalten seiner intimsten Freunde manchmal weiter, als ihnen zweckmäßig schien.

Eine Klage kam nur höchst selten über seine Lippen, und wie viel Grund hatte er doch zu klagen, er, der jahrelang vergessen schien, während Anderen die schönsten und lohnendsten Aufträge zu Theil wurden! Und geschah es ja einmal, daß er Reue über den eingeschlagenen Lebensweg zu empfinden schien, so war es nichts weiter als eine rasche Aufwallung seines bald wieder in's stille alte Geleis zurückkehrenden harmlosen Gemüthes. Schweigsam und ernst konnte er in der fröhlichsten Gesellschaft wohl stundenlang wenig oder gar keinen Antheil an dem Gespräch nehmen, aber in seinem innigen Auge spiegelte sich die allgemeine Heiterkeit ab, die ihn umgab. Dabei war er aufopferungsfähig und der treuste Freund. In den letzten Jahren lebte Fischer ziemlich abgeschieden, früher hatte er in ziemlich lebhaftem Verkehr mit Dichtern und Künstlern gestanden, als mit Ludwig Schwanthaler, Franz Graf Pocci, Clem. Brentano, Friedrich Beck, und Andern.

Es folgten ihm Viele zur letzten Ruhestätte, darunter auch Mancher, dem sein Inneres sagen mochte, daß es nun zu spät wäre, das gut zu machen, was er an dem einfachen, anspruchslosen und kindlich vertrauenden Gemüthe des Künstlers gesündigt hatte. Das Rührendste aber war der Anblick seiner greisen Mutter, ihm unverkennbar ähnlich an den Zügen des Antlitzes, welche auf die Nachricht von seiner gefährlichen Erkrankung nach München geeilt, gleichwohl aber zu spät gekommen war, ihrem geliebten Sohne die Augen zu schließen.

Andreas Fortner,

Bildhauer und Bildgießer.

Andreas Fortner ward am 16ten Juni 1809 zu Prag geboren, woselbst sein Vater ein gesuchter Silberschmied war. Ihm verdankte er die erste Unterweisung in dessen Gewerbe, das er mit Lust und Liebe erfaßte. Besondere Gewandtheit aber erwarb er sich im Ciseliren, der so selten und noch seltener mit bedeutendem Erfolge betriebenen Kunst. Seine Vorstudien hiefür brachten ihn in lebhaften Verkehr mit den Künstlern Prags und dieser steigerte wieder seine Liebe zur Kunst bis zu dem Grade, daß er sein Gewerbe ganz aufzugeben und sich der Historienmalerei zu widmen beschloß.

Das Künstler- und Kunstleben Münchens zog ihn magnetisch an. Er machte sich von Allem, was ihn in seiner Vaterstadt festhielt, mit der ihm eigenen Energie los und traf am 3. Juli 1840 in München ein, wo er sich einige Jahre mit nicht ungünstigem Erfolge in historischen Compositionen versuchte.

Sein gerades, offenes und biederes Wesen erwarb ihm bald Freunde, darunter auch den unsterblichen Ludw. v. Schwanthaler. Als Ritter der Tafelrunde, welche ihren Sitz in des damals noch kräftigen und lebensfrohen Meisters Humpenburg aufgeschlagen hatte, verlebte er mit ihm und den trauten Genossen manch frohen Tag, manch lustige Nacht, wobei es jedoch auch an vielfacher künstlerischer Anregung nicht fehlte.

Als sich der damalige Kronprinz von Bayern mit der

lieblichen Prinzessin Maria von Preußen vermählte, war fast keine Stadt und kein Städtchen im Königreiche die dem Brautpaare nicht ein Zeichen ihrer Liebe und Verehrung darbrachten. Die Stadt Augsburg beauftragte den Maler Eugen Neureuther mit dem Entwurfe eines figurenreichen Tafel-Aufsatzes, und der berühmte Künstler entledigte sich desselben mit gewohnter Meisterschaft. Als er jedoch an die Ausführung der Arbeit in Silber ging, zeigte es sich, wie schwer ein Künstler zu finden, der des Ciselirens in dem Grade mächtig wäre, den der Entwurf voraussetzte. Da erbot sich Fortner, dem Freund Neureuther darüber klagte, die technische Ausführung des figürlichen Theiles der Composition zu übernehmen und machte sich rasch und mit unermüdlichem Eifer an die Arbeit, deren Schwierigkeiten er mit eben so feiner als sicherer Hand überwältigte. Das Werk lobte den Meister, der nun angesichts eines so bedeutenden Erfolgs von seinen Freunden bestürmt wurde, sich diesem Kunstzweige, in welchem er ohne Concurrenten war, vollständig zu widmen.

Er folgte ihrem wohlgemeinten Rathe, und bald liefen von dort und da ehrenvolle, theilweise auch sehr umfassende Aufträge ein. Unter den ersten befand sich der eines großen Tafelaufsatzes für den damaligen sardinischen Gesandten Grafen v. Pallavicini. An ihn schloß sich eine lange Reihe anderer an, die sein ausgezeichnetster Gönner, Freiherr v. Frankenstein, ihm ertheilte und der in Folge dessen eine ausgezeichnete Sammlung der vollendetsten Waffen und Geräthe aller Art besitzt, welche Fortner mit reicher Fantasie, feinstem Verständniß des Angemessenen und einem tiefen Fonds von Originalität schuf, denen nur die Zartheit und der Geschmack der Ausführung gleichsteht. Es sind meist Werke der Ciselirkunst, bald aus Bronce, bald aus edlen Metallen, wobei theilweise auch Edelsteine zur Verwendung kamen. Der treffliche Künstler zog aber auch die ge-

triebene Arbeit wieder aus der Vergessenheit hervor, in der sie so lange Jahrzehnte gelegen und mehrere große Platten von seiner kunstgeübten Hand beweisen wie sicher er auch diese Technik beherrschte. Im Jahre 1847 beschickte er die Kunstausstellung in Prag mit zwei prächtigen Thierstücken in Bronce und auf der großen allgemeinen Industrie-Ausstellung zu München 1854 zog ein Glaskasten voll der anziehendsten echtkünstlerisch durchgebildeten Geräthschaften: Vasen, Schalen, Gefäße, Lampen, Busen-Nadeln, Schwert und Hirschfänger u. s. w. die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich. In seinen letzten Lebens-Jahren schuf er für den Wintergarten des Grafen Waldpot-Bassenheim ein Wasserbecken, auf dem er verschiedenartig einheimische Vögel mit einer überraschenden Wahrheit und Charakteristik anbrachte. Das vornehmste seiner Werke aber ist der von der bayerischen Armee im Jahre 1860 ihrem Feldmarschalle dem Prinzen Carl zu seinem fünfzigjährigen Dienstjubiläum gewidmete Ehrendegen, bei dessen Herstellung er eine besondere Schwierigkeit zu bewältigen hatte, die darin bestand, daß die Form des Ordonanzsäbels strenge beizubehalten war. Er löste die Aufgabe mit der höchsten Meisterschaft und erntete dafür das allgemeinste Lob.

Neben solchen größeren Arbeiten schuf Fortner, gleichsam von jenen ausruhend, eine Menge der originellsten Schmucksachen, in deren Entwürfen er seiner reichen Fantasie besonders gerne den Zügel schießen ließ, und wobei er Zufälligkeiten in der Natur und Form des gegebenen Materials mit überraschendem Erfolge zu benutzen verstand.

Die allgemeinen Zeitverhältnisse gingen auch an Fortner nicht ohne ihm wehe zu thun vorüber, und so übernahm er, um für schlimme Tage sich den Boden unter seinen Füßen wenigstens einigermaßen zu sichern, eine Stelle als Lehrer in der Ei-

selirkunst an einer öffentlichen Unterrichtsanstalt Münchens, mit welcher jedoch leider keine pragmatischen Rechte verbunden waren.

Fortner's rastlose Thätigkeit wurde seit Jahren durch öfteres Unwohlsein unterbrochen. Er hatte noch am Vorabend der am 25. Februar 1862 von sämmtlichen Künstlergesellschaften veranstalteten maskirten Abendunterhaltung seine thätige Theilnahme hieran zugesichert, erkrankte jedoch am folgenden Tage so schwer, daß bald alle Hoffnung schwand ihn zu retten, und er am 14. März desselben Jahres mit Hinterlassung einer Wittwe und dreier unversorgter Kinder gerade in einem Zeitpunkte starb, der ihm eine freundliche Aussicht in die Zukunft bot. Durch Vermittlung des in München lebenden Malers v. Swertskoff hatte ihm nemlich der Banquier v. Stieglitz in Petersburg die Herstellung einer vollständigen Zimmereinrichtung an Lustres, Arm- und Wandleuchtern und was sonst der Art in Metall ausgeführt zu werden pflegt, übertragen, und Fortner hatte bereits einen Theil dieser Gegenstände, gleichfalls wieder nach seinen eigenen Entwürfen worin er sich nur im Styl der Renaissance zu halten hatte, vollendet, von anderen waren die Modelle fertig, als ihn der Tod überraschte. Die Trauer seines großen Leichengefolges galt nicht blos dem hervorragenden in seinem Fache unübertroffenen Künstler, sie galt auch dem oft bewährten Freunde, dem echten Ehrenmanne.

August Geist,

Landschaftsmaler.

Der 15. December 1868 raffte eine mächtig strebende Seele weg. Wohl selten gab es eine edler angelegte Natur als die des liebenswürdigen August Geist. Von Allen geachtet, von denen, die ihm näher standen, im seltensten Maße geliebt, ließ er bei seinem Hingang im Kreise der Freunde eine Lücke, die kaum auszufüllen ist.

August Christian Geist war am 15. October 1835 zu Würzburg geboren, wo sein Vater, Andreas Geist, als Maler lebte. Nach dem üblichen Vorunterricht trat er im November 1848 in die dortige Gewerbschule ein, jedoch schon mit dem Ende des Schuljahres 1850 wieder aus, um drei Jahre lang an dem Zeichnungsunterrichte an der polytechnischen Schule Theil zu nehmen. Ein von ihm mit großer Sauberkeit und Sorgfalt geführtes Verzeichniß seiner Handzeichnungen, Aquarelle, Radirungen und Oelbilder läßt ersehen, daß er bereits im Mai des Jahres 1851 ein Bildchen seines Vaters in Oel copirte, das er dem Redacteur Förtsch in Würzburg zum Geschenk machte. Nach Ausweis der bezeichneten Notizen beschäftigte sich Geist weiterhin theils mit Copiren in Oel- und Wasserfarbe, theils mit Zeichnen nach der Natur, die verschiedenartigsten Gegenstände behandelnd. Seestücke und Landschaften wechseln mit Köpfen und Architektur. Schon damals scheint er Stift und Griffel mit Leichtigkeit gehandhabt zu haben, wenigstens ist dies nach seinen Aufzeichnun-

gen, denen die Maßverhältnisse der Arbeiten sowie die auf deren Ausführung verwendete Zeit beigesetzt zu sein pflegen, mit Grund anzunehmen.

Wie er seinen ersten Unterricht in der Kunst vom Vater erhalten hatte, dem die Anlage des Knaben schon früh sich zeigte, so blieb er auch nachdem er sich in seinem sechszehnten Lebensjahre mit entschiedener Vorliebe der Landschaftsmalerei zugewendet, noch zwei Jahre sein Schüler und entwickelte während dieser Zeit eine staunenswerthe Thätigkeit, indem er neben rastlosem Studium nach der Natur in und um Würzburg noch Zeit fand, in der Frist vom 27. Mai 1851 bis Mitte August 1853 nicht weniger als 71 Oelbilder und 48 größtentheils colorirte oder angetuschte Handzeichnungen zu fertigen.

Ende August siedelte Geist nach München über, wo er von einem Freunde seines Vaters, dem wackeren Fritz Bamberger, der kurz vorher aus Spanien zurückgekehrt war, herzlich aufgenommen ward. Unter des bewährten Künstlers sicherer Leitung entwickelte sich das schöne Talent des Jünglings in der erfreulichsten Weise und ließ die schönsten Erfolge erwarten. Noch im selben Jahre hatte er sich solchen Absatz seiner Bilder gesichert, daß er dem Antriebe seines edlen Herzens nachgeben und auf fernere Unterstützung aus dem elterlichen Hause verzichten konnte. Als der Kunstverein seiner Vaterstadt im Herbst des Jahres 1853 das erste Bild, eine Winterlandschaft aus der Umgebung Schäftlarns, von ihm erwarb, ward ihm der Tag zu einem wahren Festtage. Bald verkaufte er eine „Partie von Carlstadt“ an den Kunstverein in Regensburg und dann das größte seiner bis dahin gemalten Bilder, „das Schloß Aschach in Franken“, an den Kunstverein in München.

Im September und October des Jahres 1854 durchzog er in Folge Auftrages des polytechnischen Vereins in Würzburg

das Rhöngebirge und nahm 24 interessante Punkte, darunter eine größere Anzahl architektonischer Motive, auf, um sie für den genannten Verein in sauber getuschten Zeichnungen auszuführen.

Die Motive der Bilder aus dem nächsten Jahre sind vorwiegend einerseits der Rhön, andererseits der Umgebung des Starnberger See's und Pollings entnommen, woselbst Geist sich damals Studien halber längere Zeit aufhielt. Im Jahre 1855 erwarb der Kunstverein zu München zwei Bilder und der von Würzburg und von Bamberg je ein Bild von Geist, dessen Name bereits ein in der Kunstwelt geachteter war.

Geist hatte schon frühzeitig sich nicht darauf beschränkt, die Natur einfach wiederzugeben, vielmehr mit Geschick sich daran gemacht, künstlerisch brauchbare Motive in freier Behandlung zu verwerthen. Eine solche Composition war das vom Münchener Kunstverein im Jahre 1856 angekaufte große Bild mit Erinnerungen an die Gegend von Polling, das später in eine Privatsammlung nach Leipzig ging. Ein anderes Bild, „der Jakob-See bei Polling", ward im selben Jahre vom Prager Kunstverein erworben, während eine „Ansicht von Würzburg", im Auftrag des medicinisch-physikalischen Vereins dortselbst ausgeführt, von diesem dem Prof. Virchow in Berlin als Ehrengabe gewidmet wurde. Eine Composition mit Motiven aus der Gegend von Murnau ging an den Kunstverein in Würzburg, eine andere im Charakter des Rhöngebirges an jenen zu Bamberg über. Ein großes Bild, in dem Erinnerungen an Polling benutzt waren, erwarb der Fabrikant Seitz in Nürnberg.

In jener Zeit fühlte sich Geist selbständig genug, um der Leitung seines bisherigen Lehrers nicht länger zu bedürfen, und arbeitete vom October 1856 an in einem eigenen Atelier und völlig unabhängig, außer der Natur und guten alten Meistern nur noch seinem eigenen Genius folgend.

Das Jahr 1857 führte ihn wieder nach Franken. Der polytechnische Verein in Würzburg beabsichtigte, durch Dr. L. Adelmann die Ansichten einer Reihe fränkischer Burg-Ruinen herauszugeben, und übertrug Geist einen Theil der Aufnahme und der Radirungen, welche Aufgabe der junge Künstler mit bestem Erfolg löste, indem er dreizehn sauber radirte Platten herstellte. Zieht man in Betracht, daß Geist äußerst delicat zeichnete und ein ungewöhnlich feines Gefühl für die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen besaß, so muß man es doppelt bedauern, daß er dieser Technik so schnell wieder untreu wurde. Nicht ohne Einfluß auf diesen seinen Entschluß dürfte seine schwache Körperconstitution gewesen sein, welcher die Manipulation des Aetzens sowie das über die Platte gebückte Sitzen unzuträglich sein mußte. Genug, nach dem Jahre 1858 griff Geist nie mehr zur Radirnadel, die er so geistreich gehandhabt.

Im Sommer dieses Jahres besuchte er zum ersten-Male die fränkische Schweiz, derer malerischer Charakter ihn im höchsten Grade fesselte und die er nach einem vierwöchentlichen Aufenthalte dortselbst, nur dem Drange der Geschäfte weichend, verließ. In jener Zeit beschäftigte er sich vorwiegend mit der Ausführung von größeren Compositionen, die theils nach Norddeutschland, theils nach der Schweiz gingen, theils aber von den Kunstvereinen in München, Bamberg und Würzburg angekauft wurden. Unter den Arbeiten dieses Jahres steht eine „Deutsche Landschaft, Eichen im Vor-, eine Klosterruine im Mittelgrunde," obenan, die Kaufmann Keilholz in Bamberg gewann.

Den größten Theil des Sommers 1859 verlebte Geist in der liebgewonnenen fränkischen Schweiz und sammelte, von Muggendorf, seinem Standquartier, aus das Land durchstreifend, eine außerordentliche Menge der werthvollsten Studien, sich ganz den romantischen Eindrücken der schattigen, wasserreichen Thäler,

der düsteren Burgruinen auf steil abfallenden Klippen und der zerklüfteten, fantastisch übereinander gethürmten Felspartien, nicht weniger auch der geheimnißvollen Höhlen hingebend, an denen jener Strich Landes so überreich ist. Den Verehrern Albrecht Dürer's mag die Notiz nicht ganz uninteressant sein, daß dieser Meister im landschaftlichen Theile seiner Werke mit besonderer Vorliebe Motive aus der fränkischen Schweiz verwerthete. Zu Ende Sommers reiste Geist nach Carlsruhe und verblieb dort von Ende September bis zum Januar 1860. Es hielt ihn hier namentlich der anregende Verkehr mit J. W. Schirmer fest, der dem strebenden jungen Künstler mit gewohnter Liebenswürdigkeit entgegen kam und nicht ohne bestimmten Einfluß auf ihn blieb.

Die Vorgänge des J. 1860 waren nicht dazu geeignet Geist's Thätigkeit größeren Arbeiten zuzuwenden. Es entstand in jener Zeit nur ein größeres Gemälde, eine Composition im Charakter des Rhöngebirges, staffirt mit Versprengten im Costüm des 30-jährigen Krieges, welches Bild ursprünglich vom Münchener Kunstverein angekauft, später von Herrn C. Stork in Bremen um das Doppelte der ersten Kaufsumme erworben wurde.

Anfangs des Jahres 1861 vollendete Geist einen „Abend in der Felsenschlucht mit einem Liebespaar staffirt“, welchen der nassauische Kunstverein in Wiesbaden für seine Gallerie erwarb. Im darauf folgenden Sommer ging er auf einige Zeit Studien halber nach Brannenburg und Chiemsee und gleich darauf zu demselben Zwecke an den Rhein und nach Antwerpen hinab, wo er sich längere Zeit aufhielt, um Ende September durch die geliebte fränkische Schweiz wieder nach München zurückzukehren. Einen „Regentag an der Neudeck in der fränkischen Schweiz“ aus dieser Zeit erwarb der Kunstverein in Köln.

Die Studienreise des Jahres 1862 führte Geist wieder in

das bayerische Hochland, das er mit voller Mappe verließ. Als eine Frucht derselben erscheint sein vom Bamberger Kunstverein angekaufter „Alpensee“, während er sich in seiner „Schlucht mit einer Mühle“, welche Eigenthum des Münchener Kunstvereins ward, wieder den Erinnerungen an die fränkische Schweiz hingab.

Im Jahre 1863 trat er mit der Leipziger Illustrirten Zeitung in Verbindung, für welche er eine Reihe köstlicher Zeichnungen aus der fränkischen Schweiz, dem Altmühlthale und aus der Umgebung von Bamberg lieferte. Aus dem nämlichen Jahre datiren sein „Festtagmorgen an einem Gebirgssee“, den der Kölner Kunstverein erwarb, sowie sein „Abend am Main“ mit heiterer sehr charakteristischer Staffage, der vom Kunstverein in München angekauft, später in den Besitz des Herrn von Stetten in Augsburg überging.

Im nächsten Jahre lernte Geist das reizende schwäbische Oberland kennen, in welchem er sich bald heimisch fühlte, wie ein Fremdenbuch-Blatt für den Färbermeister Schwaegerle in Oberstorf zeigt, bei dem er mit seinem Freunde Dr. Deckert Herberge genommen. Bald darauf zeichnete er für das Werk „Deutsche Kunst in Bild und Lied“ ein sehr hübsches Blatt, „Mühle im Gebirge“, das von Hagn sauber auf Stein gezeichnet wurde. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehört seine „Idyllische Landschaft im Charakter der fränkischen Schweiz“, welche damals entstand und vom Kölner Kunstverein erworben wurde. Es zeigt eine tiefe kühle Schlucht, von Bäumen ganz geschlossen, unter ihnen ein Blick auf sonnige Hügel und ein freundliches Dorf. Staffage: ein Schäfer und ein Liebespaar. Dasselbe Jahr brachte eine „Landschaft mit Eichen“ im fränkischen Charakter, das der k. Auditor Herr Ihrl in München bei der Verloosung des dortigen Kunstvereins gewann.

Seine Gesundheit war bereits tief erschüttert und, so sah er

sich auf ärztliche Anordnung hin gezwungen, im Mai 1865 sich in Reichenhall einer Kur zu unterwerfen, während welcher er sich gleichwohl nicht völlige Ruhe gönnte, sondern bei seinen Ausflügen in der Umgebung zahlreiche Studien sammelte. Nach einem vierwöchentlichen Aufenthalte dortselbst gebrauchte er an den lieblichen Ufern des Starnberger See's noch eine Nachkur von gleicher Dauer, ohne jedoch eine wesentliche Besserung seines Zustandes zu erzielen.

Schon längst sich nach dem Lande aller Künstlerträume sehnend, schien es ihm angemessen, jetzt seine Romfahrt anzutreten, die ihm einerseits alle Wunder einer reizenden und großen Natur, anderseits die bedeutendsten Schöpfungen alter und neuer Kunst erschließen, zugleich aber auch eine Linderung seines Leidens bringen sollte. So machte er sich denn am 4. October 1866 über Chur, den Comersee, Mailand und Florenz auf den Weg nach der ewigen Stadt. Während ihn seine zerrüttete Gesundheit die Reise in möglichst wenig anstrengender Weise machen hieß, ward ihm dadurch zugleich Gelegenheit, sich dem Studium der Kunstwerke in den einzelnen Städten auf seiner Route mit Muße hinzugeben.

Sein Aufenthalt in Rom dauerte bis in den Monat Mai des Jahres 1867. Er fühlte sich aber dort auf die Länge nicht behaglich, wie sich denn sein Talent mehr der romantischen Richtung als der Antike zuneigte; dazu kam das Gefühl, ja schließlich die Ueberzeugung, daß ihm nur noch eine kurze Lebensfrist gegönnt sei, was seine Sehnsucht nach der Heimat und den dort zurückgelassenen Freunden erhöhte. Daß er seiner Lage sich vollständig bewußt war, erhellt aus seinem letzten Briefe an Friedrich Voltz von Rom aus, in welchem er schrieb: „Lieber will ich in der Heimat bei meinen Freunden ein paar Jahre früher sterben". Trotzdem oder vielmehr im Bewußtsein, daß er seiner

Sehnsucht nicht in die Länge werde widerstehn können, gönnte er sich in Rom nicht Ruh' noch Rast. Bald war er auf Studien in Ariccia, Tivoli, Albano und Olevano oder in der Campagna, bald saß er wieder an seiner Staffelei. So entstanden in jener Zeit eine „Klostervilla mit Mönchen", nun Eigenthum des Fabrikbesitzers Herrn Thorbecke in Bamberg, ein „Gewitter in der Campagna", vom Münchener Kunstverein angekauft, und eine große, „antik staffirte Baumlandschaft", mit dem Blick auf das Cap Circello und das Meer, welche er nach seiner Rückkehr in München vollendete, auf der er Siena, Florenz, Pisa, Perugia, Bologna und Venedig berührte. Das letztbezeichnete Bild wurde vom Kunstvereine in Würzburg angekauft.

Er traf am 31. Mai 1867 leidender in München ein, als er es verlassen. Sein von den Beschwerden der Reise doppelt angegriffener, ohnehin schwacher Körper bedurfte völliger Ruhe. Aber Geist wollte die ihm noch gegönnte Spanne Zeit möglichst ausnutzen: er beschloß den Sommer hindurch in München zu bleiben, und wendete seine Zeit so gut an, daß er im Laufe des Jahres noch fünf Oelbilder und ebenso viele Aquarellen und Zeichnungen ausführte, begreiflicher Weise immer unter den Eindrücken seiner italienischen Reise arbeitend. Unter den ersteren müssen seine „Partie aus der Campagna mit dem Ponte nomentano" und sein „Antikes Theater von Tusculum mit dem Monte Cavo", jenes vom Kunstverein in Nürnberg, dieses von dem in München erworben, besonders hervorgehoben werden.

Der deutsche Winter erhöhte seine Leiden; so ging er, dem Andringen seines Arztes Folge gebend, Anfang Juni 1868 nach Garatshausen am Starnberger See, woselbst er sich bis zum 31. August aufhielt. Vor seinem Abgange dahin hatte er außer mehreren kleineren Bildern, welche nach Bamberg, Leipzig und Bremen gingen, noch ein größeres „Aquäduct in der Campagna

mit heranziehendem Wetter" vollendet, das der Münchener Kunstverein ankaufte. Derselbe Verein erwarb auch des Künstlers letztes Bild „Ein Brunnen bei Ariccia", das er noch wenige Wochen vor seinem Heimgange vollendete.

Am 14. December 1868 brachte ein Kunstvereinsdiener ihm ein Bild zurück, das auf dem Transporte beschädigt worden war. Zum Glück zeigte sich, daß nur der Rahmen Schaden genommen hatte. Da richtete sich der kranke Künstler mit Aufbieten aller seiner Kräfte hoch auf und ließ seinen verklärten Blick noch einmal über sein Werk hinschweifen, dann sank er matt zurück und schlummerte ruhig und sanft ein. Es war sein letzter Schlaf vor dem ewigen, der ihn am nächsten Tage umfing. So galt sein letzter Blick der geliebten Kunst, der er sein ganzes Leben geweiht. Sein Andenken wird in den Herzen seiner Freunde nie erlöschen.

Die Kunst aber hat an Geist einen ihrer begabtesten und treuesten Priester verloren. Ihrem Dienste mit gewissenhaftester Pietät sich weihend, hatte er stets nur das höchste Ziel im Auge. Rastlos nach demselben strebend, verfolgte er diesen einen Weg, unbeirrt von Allem, was die Verhältnisse des Lebens an ihn heranführten. Sein ganzes Wesen ging in dem Trachten nach künstlerischer Vollkommenheit auf. Mit einem ungewöhnlichen scharfen Blicke für das Charakteristische in der Natur ausgestattet, legte er in seinen Studien einen staunenswerthen Schatz von Erfahrungen nieder und verband mit dieser Begabung eine bezaubernde Anmuth des Vortrages. Der Kern aller seiner Naturdichtungen ist ein poetischer Gedanke, eine lyrische Stimmung, welche er bald in freier Composition, bald in bestimmten localen Formen, die er zu veredeln bestrebt ist, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, ausspricht. Ueberall weiß er den beabsichtigten Charakter der Natur organisch und consequent so weit

durchzuführen, als es der gegebene Stoff bedingt. Mit sichtbarer Vorliebe führt er uns in stille Thäler mit hochragenden Bäumen und gestattet uns von dort einen Blick auf sonnige Hügel mit schmucken Dörfern und bewährt gleiche Meisterschaft in der Darstellung des über die öde Campagna brausenden Gewittersturms wie in der des sich lieblich auf deutsche Fluren herabsenkenden Abends. Nicht leicht mißlingt ihm die Lösung einer Aufgabe, an die er um so muthiger geht, je schwieriger sie ist. Seine Composition verräth selbst da, wo sich Motive in reichem Maße herbeidrängen, einen seltenen Sinn für Klarheit und Uebersichtlichkeit der Anlage; die Licht- und Schattenmassen sind in wohlberechneter Weise vertheilt und sichern seinen Werken den Eindruck wohlthuender Ruhe. Als Zeichner ist Geist geradezu unübertrefflich; er versteht es, das Einzelne in so überraschend kennzeichnender und dabei doch so unendlich einfacher Weise zu geben, daß es auch in bescheidener Unterordnung unter das Ganze nichts an seinem Interesse verliert. Seine Farbe, im Allgemeinen mehr zart als ernst, ist markig und selbst, wo sie eine weichere Scala von Tönen durchläuft, immer von glücklichster Harmonie. Der Hauptcharakter seiner Werke aber ist ein anmuthig idyllischer. Das Weiche und Gefällige in Form und Farbe liegt ihm entschieden näher als das Strenge, Mächtige; das Ruhige entspricht seinem Wesen mehr als das Bewegte. Deshalb strebt er nie nach jenen frappanten Effecten, welche Dissonanzen gleich unsere Gefühle treffen. In seiner Seele lebte ein stiller Friede, verklärt durch das Ahnen eines frühen Heimganges, das ihn leider nicht trog. Dieser Friede sprach aus seinem Auge, aus seiner Seele und spiegelte sich in seinen Werken. Dieselbe Ahnung trieb ihn auch zu rastloser Thätigkeit, welche seine Constitution noch mehr schwächen mußte. Es war als ob er durch eisernen Fleiß das ersetzen wollte, was ihm das Geschick an Le-

bensdauer versagen zu wollen schien: vom Mai 1851 bis November 1868 gingen 239 Oelbilder, darunter manche von bedeutenden Größenverhältnissen, und 271 Zeichnungen, Aquarelle und Radirungen aus seiner emsig thätigen Hand hervor.

Bonaventura Genelli,

Historienmaler.

Bonaventura Genelli zählte zu den wenigen Auserkornen, deren Geist, nur dem Gewaltigen als dem ihm Verwandten zugewendet, nur Gewaltiges schuf und, wie Anteus aus der Berührung mit seiner Mutter Erde, daraus immer neue Kraft schöpfte. Ein Künstler wie Genelli konnte kein großes Publicum haben. Hätte er es nicht in sich selbst gefühlt: die Kühle, mit der die Menge an ihm und seinen Werken vorüberging, hätte es ihn längst lehren müssen. Daß unter dieser Menge aber selbst Männer waren, die mit Recht unter den Förderern und Beschützern der Kunst eine hervorragende Stellung einnahmen, das mußte ihn, der sich bewußt war, nach dem Höchsten zu streben, tief schmerzen.

Als Genelli nach dreiundzwanzigjährigem Aufenhalt in der Stadt, welche Schmeichler „Neuathen" zu nennen pflegen, sie wieder verließ, da gab es keine öffentliche Sammlung, kein Staatsgebäude, das ein Werk seiner Hand besessen hätte. Und was damals galt, gilt noch heute. München, woselbst er seine zweite Heimat gefunden, wo er rastlos schuf und strebte, kannte ihn kaum; die neue Pinakothek, die so Manches von nur sehr zweifelhaftem Werthe aufnahm, verschloß sich dem Meister, dessen Werke an innerer Großheit denen des gewaltigen Florentiners nicht nachstehen. Freilich fehlt ihnen jene bequeme Gefälligkeit, welche blos das Auge in Anspruch nimmt, ohne den Geist in

Mitleidenschaft zu ziehen, und jener die Sinne anziehende Zauberreiz der Farbe, welche so leicht besticht. Wer aber darin einen Mangel findet, der möge vor Allem bedenken, daß es gerade jene innere Großheit, jene Bedeutendheit des Gedankens ist, welche sich ihrer Natur nach gegen das sinnliche Element sträubt, das in der Eleganz des Vortrages und in der Virtuosität der Farbengebung liegt. Michelangelo's und Cornelius' „Jüngstes Gericht", in der Weise unserer Realisten gemalt, wären ein Unding. Was andrerseits von manchem vielbesprochenen Bilde der Neuzeit übrig bleibt, wenn wir die Farbe davon abstreifen, ist eine Frage, die man sich nur ungern vorlegt, weil ihre Beantwortung bedenklich scheint.

Genelli war durch und durch vom Geiste der Antike beseelt, titanische Kraft ist bei ihm durch schöne glühende Sinnlichkeit gemildert, grandioses Formgefühl paart sich in ihm mit tiefsinnendem Geiste. Daß eine solchermaßen angelegte Natur die Motive ihrer Werke mit besonderer Vorliebe dem Gedankenkreise der alten Welt entnahm, kann nicht befremden. Seine Anschauungs- und Gefühlsweise war der Neuzeit und Allem, was ihn umgab, vollkommen abgewendet. Wie die moderne Welt ihm, so blieb er ihr fremd und stand vereinzelt, vereinsamt in ihr. Seine Werke sind alle aus Einem Gusse, wie er selbst. Obwohl seine Gestalt keine großen Maßverhältnisse zeigte, lag doch etwas Titanenhaftes in seiner persönlichen Erscheinung; die breite und hohe Denkerstirne, das helle durchdringende Auge, das energische Kinn unter dem rothblonden Bart erinnerte an Buonarotti, mit dem Genelli so Vieles gemein hatte. Sein geistiges Leben war von ungetrübter Harmonie, verklärt oder unberührt von den kleinen und großen Sorgen des materiellen, die ihm leider nicht erspart blieben.

Für alles Bedeutende mit Wärme fühlend, von dem Großen

unwiderstehlich angezogen, vermochten selbst Noth und Entbehrungen nicht ihn von dem Wege abzulenken, den er im Leben wie in der Kunst als den richtigen erkannt hatte: auch darin war er aus Einem Gusse und unbeugsam wie Erz. Er mag sich dadurch vielfach geschadet haben, namentlich mag es mit diesem seinem eigensten Wesen zusammenhängen, daß er in München von einer Seite, von der es gerade am wenigsten zu erwarten war, vollständig ignorirt wurde. Zum Schranzen freilich war ein Genelli viel zu groß.

Genelli lebte nur seiner Kunst und seiner Familie, an beiden hing er mit einer Zärtlichkeit, deren unverhüllter Ausdruck den ehernen Mann wie mildes Abendroth umleuchtete. Im Umgange mit Fremden eher scheu und zurückhaltend, als seinen Werth, dessen er sich wohl bewußt war, betonend, wurde er rasch warm, wenn das Gespräch auf die Kunst kam.

Es war am 6. August des denkwürdigen Jahres 1848 als der Zufall den Verfasser mit Genelli zusammenführte. Die Garnison, die Landwehr und sämmtliche Freicorps Münchens waren dem Erzherzog Reichsverweser zu huldigen ausgerückt. Genelli, den grauen Calabreser auf dem Kopfe, trug, mit dem kleidsamen grauen Waffenrocke angethan, die dreifarbige Fahne des Künstler-Freicorps, bei dem auch Verfasser stand. Zufällig ward dieser zur Fahnen-Section commandirt und blieb demgemäß während der ganzen mehrstündigen Feier an seiner Seite. Noch heute erinnert er sich mit Freuden an die bedeutenden Worte, die der große Künstler damals, von der Feier des Tages sichtlich ergriffen, sprach. Das Herz des Mannes, dessen Ahnen vielleicht gegen die über die Alpen eingebrochenen Deutschen mit dem glühenden Hasse ihrer Nation sich geschlagen, es hatte mit Begeisterung den Gedanken des einigen deutschen Vaterlandes

in sich aufgenommen, das ja auch der Kunst ein neuer Schirm und Hort werden sollte.

Genelli lebte in seiner schlichten Wohnung am „Graben" nächst dem Sendlinger Thore ziemlich abgeschieden, als Verfasser zwölf Jahre nachher ihn dort besuchte, nachdem er eben seine „Entführung der Europa" vollendet hatte. Es war ein ziemlich geräumiges, ganz schmuckloses Zimmer, in welchem das Meisterwerk entstanden war: von einem Malfenster ohne Schenkel, das kein Anfänger entbehren zu können vermeint, war nichts zu sehen und die Decke des Zimmers so niedrig, daß man kaum begreifen konnte, wie Genelli an weniger sonnenhellen Tagen so weit hinten, wie es das lange Feld erheischte, zu malen vermochte. Von einer malerischen Ausstattung des Zimmers war keine Rede, der einzige Schmuck der blaugetünchten Wände bestand in einem Stiche nach dem „jüngsten Gericht" von Cornelius.

Die Freundlichkeit, mit welcher der große Künstler dem Besuche entgegenkam und sich des oben erwähnten Tages erinnerte, gab diesem den Muth, ihn um die Mittheilung kurzer Notizen über sein Leben anzugehen und bald darauf erhielt er von Weimar aus, wohin Genelli inzwischen übergesiedelt war, erst eine liebenswürdige Entschuldigungsbitte wegen Verzögerung und dann von des Meisters eigener Hand eine Reihe schätzbarster Nachrichten über sein Leben. Aus den drei Schriftstücken spricht eine bei einem so großen Genius doppelt seltene Bescheidenheit. „Da ich," schreibt er am 2. Mai 1860, „keine Mordthaten, Räubereien oder Ausbrüche aus Gefängnissen begangen habe, noch andre große Fata zu Land und zu Wasser erlebte, so ist eigentlich mein Leben zu einer biographischen Skizze sehr uninteressant."

So konnten dem Nachstehenden die eigenen Mittheilungen Genelli's vielfach zu Grunde gelegt werden.

Sein Großvater, Franz Genelli, ein Römer von Geburt, war Maler, Hofkunststicker und Mitglied mehrerer Akademien. Derselbe lebte einige Zeit in Kopenhagen, wo ihm sein ältester Sohn Janus im Jahre 1771 geboren ward. Von da siedelte er nach Berlin über, ließ sich dort häuslich nieder und starb im Jahre 1792. Janus, Hans und Friedrich, seine drei Söhne, wurden für die Kunst bestimmt; der erste, der Vater unseres Bonaventura, ward ein namhafter Landschaftsmaler, bildete sich in Rom und stellte mit Vorliebe die Natur von ihrer düsteren Seite dar, wobei seine Bilder sich ebenso durch schöne Composition wie glänzendes und warmes Colorit auszeichnen. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehören einige Darstellungen von Harzgegenden. Hans wendete sich der Architektur, Friedrich der edlen Kupferstecherkunst zu, starb aber noch sehr jung in Konstantinopel.

Giovanni Bonaventura war der erstgeborene von den vier Söhnen des Janus Genelli. Er kam den 27. September 1800 in Berlin zur Welt und „verdarb", wie er sich in den erwähnten Notizen ausdrückt, „schon frühzeitig Papier genug mit Kritzeleien, welche Menschen und Thiere vorstellen sollten." Des Vaters Vermögensverhältnisse waren nicht die günstigsten. In Folge dessen verließen seine Frau und Kinder nach der unglücklichen Schlacht von Jena, deren Rückschläge auf die Künstler der Vater doppelt schwer empfand, Berlin, und fanden bei einem wackeren Freunde des Vaters, dem Herrn v. Schierstedt bei Frankfurt a. d. O., auf dem Lande gastliche Aufnahme und während vier Jahren hilfreiche Unterkunft, da jener in diesen unglücklichen Tagen seiner Familie von Berlin aus nur kärgliche Unterstützung senden konnte.

Während jener vier Jahre dachte Bonaventura nicht mehr an's Zeichnen. Auch mit dem Unterrichte in anderen Fächern

war es nicht zum Besten bestellt. Dagegen wirkte der Aufenthalt in Feld und Wald auf Leib und Seele der Kinder desto günstiger ein. „Noch gedenke ich", schreibt Genelli, „gern der Abende, wenn wir in einer Waldung unser schönes liebes Mütterchen umlagernd, den Geschichten lauschten, die sie uns erzählte. Dieser meiner Mutter, meinem Oheim Hans Genelli, der Bibel, dem Don Quixote, dem Homer und den Märchen der tausend und eine Nacht hab' ich das etwaige Gute, was an mir als Mensch und Künstler ist, zu danken."

Das Jahr 1813 entriß Genelli den Vater. Kaum hatte er sich über den schweren Verlust einigermaßen getröstet, so ging er in dessen Arbeitszimmer, ergriff Pinsel und Palette und bemalte oder verdarb vielmehr mit großer Behendigkeit einen geistreichen Entwurf, den derselbe mit Kreide auf ein Stück Leinwand gezeichnet hatte. „Zu spät", schreibt er, „bedauerte ich meine affenartige Passion!"

Genelli's Geburt wird von Einigen auf das Jahr 1798 zurückgelegt; abgesehen davon, daß er das Jahr 1800 selbst als sein Geburtsjahr bezeichnet, dürfte kaum anzunehmen sein, daß ein fünfzehnjähriger Junge noch einen Streich begeht, wie der bezeichnete. Auf der Schule zeichnete sich Genelli nach eigenem Geständniß in keinem Fache aus, am allerwenigsten im Rechnen, dagegen hatte er von seinem Vater die Gabe, schön vorzulesen, die derselbe in hohem Grade besessen, ererbt.

Als der Vater starb, hatte Bonaventura dessen Unterricht im Zeichnen nur drei Jahre lang genossen. Nach seinem Ableben setzte ihn des Knaben Vormund, Johann Erdmann Hummel, ein wackerer Freund seines Vaters, fort, der als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Berlin wirkte, und von ihm erlernte Bonaventura tüchtig Perspective und Anatomie. Er zeichnete dann ein paar Jahre lang als

Schüler der Akademie nach Gypsen und nach dem Leben, that sich fleißig in der Anatomie um und versuchte sich auch im Copiren, zunächst solcher Gegenstände, die er in der Wirklichkeit gesehen und erlebt hatte.

Genelli diente damals als Freiwilliger unter den Gardeschützen. Auf einem Herbstmanöver marschirte die Truppe an einem frühen Morgen an den Ufern der Havel und fand da den vom Fluß ausgespülten Leichnam eines schönen Mädchens, das sich, wie man später erfuhr, wegen der Untreue ihres Liebhabers in's Wasser gestürzt hatte. Oertlichkeit, Tageszeit, Schönheit des Leichnams, selbst die Gruppen der denselben umstehenden Soldaten, jedes für sich und alles zusammen, veranlaßte, daß er sofort nach seiner Rückkehr eine Composition entwarf, welche den von den Wellen ausgeworfenen Leichnam darstellte, an dessen Kopfende Amor in Trauergewändern saß, Bogen und zerbrochene Pfeile und einen zerrissenen Brautkranz zu seinen Füßen. An der entgegengesetzten Seite des Leichnams sah man den reuevollen Ungetreuen mit dem Dolch in der Hand auf seinen Knien liegend, von zwei Amoretten mit Fackeln geschlagen und zu Boden getreten. So bestimmt war schon damals die ideale classische Richtung des Kunstjüngers ausgeprägt.

Zweiundzwanzig Jahre alt, trat er, mit einem Reisestipendium der Königin der Niederlande ausgestattet, seine Romfahrt an. Von den zehn Jahren seines Aufenthalts in Rom nennt er selbst fünf günstig, die anderen fünf aber desto ungünstiger.

Außer Cornelius übten besonders Koch und Reinhardt, dann der wegen seiner dämonisch-fantastischen Richtung „Teufels-Müller" genannte Maler Müller einen besonderen Einfluß auf Genelli. Des Letzteren „Idyllen" hatten schon früher den jungen Mann angezogen, und so schloß er sich denn an den Dichter bald mit ganzer Seele an. Zur selben Zeit hatten die Werke

Carstens', auf dessen Entwickelung Hans Genelli so bedeutend eingewirkt hatte, Genelli auf's lebhafteste in Anspruch genommen und er gedachte besonders eines Aquarellbildes, das sich im Besitze seiner Mutter befand und „Phtas und Neith mit ihrem Sohne Phanes" darstellte, das aber leider verschwunden ist, während eine Kreidezeichnung desselben Gegenstandes, von Carstens in Rom ausgeführt, sich in Weimar befindet, von Genelli aber weniger gelobt wird.

In Rom gab sich Genelli mit rastlosem Eifer seinen Studien hin. Oft sprang er des Nachts aus dem Bett, um einen Gedanken, die Wendung einer Gruppe oder einer Figur aufzuzeichnen. Der Aufenthalt dortselbst war nach Genelli's eignen Worten ein für sein ganzes Leben wohlthätiger, der Abschied von Rom ein sehr schmerzlicher. Er ging mit der Hoffnung weg, bald wieder zurückzukehren und es nie wieder zu verlassen, eine Hoffnung, die sich aber weder in der einen noch in der andern Richtung erfüllte.

Zunächst siedelte er nach Leipzig über, um im sogenannten römischen Hause des Dr. Härtel eine Reihe von Freskobildern auszuführen. Indeß das Unternehmen, obwohl dem Künstler nach Gegenstand und Technik ganz entsprechend, gedieh nicht zu einem erfreulichen Abschlusse. Er führte nur zwölf Bilder über den Fenstern aus, „Liebesgötter in verschiedenen Spielen" darstellend, und lieferte für die Decke des Saales eine Skizze, „Bacchus und die nach der Musik des Komus tanzenden Musen". Der Abschied aus der werkthätigen Stadt, wie er sie nannte, ward ihm nicht sonderlich schwer, trug er doch außer dem Andenken an die liebenswürdigen geistvollen Familien der Gebrüder Brockhaus „ein trefflich muthvolles Weib" mit sich fort.

Und nichts that ihm mehr noth als ein muthvolles Weib. Ein anderes wäre dem Mißgeschick erlegen, das von Genelli

während der dreiundzwanzig Jahre seines Aufenthalts in München (von 1836—1860) unzertrennlich schien. Enttäuschung, Noth und Darben waren seine täglichen Hausgenossen. Wohl fehlte es nicht an Männern, welche seinen hohen Werth zu würdigen vermochten, aber sie waren nicht in der Lage ihn zu fördern; die ihn fördern, beschäftigen konnten, thaten als ob sie den Namen desselben nie hätten nennen gehört! —

Genelli blieb bis zum Jahre 1858 in der Technik der Oelmalerei unbewandert. Schon in Rom hatte er so außerordentlich viel geschaffen, daß er keine Zeit fand, seine Compositionen sorgfältiger auszuführen, und sich deshalb meist auf bloße Umrisse oder Skizzen beschränkte. Er war in erster Reihe Zeichner. Seine Compositionen führte er theils mit der Feder, theils mit Wasserfarben aus. Auch mochte er wohl fühlen, daß Zeichnung, Fresko und Aquarell abstracter sind als die Oelmalerei, d. h. daß diese technischen Mittel als solche von der Wahrheit und Naturhaftigkeit der Wirklichkeit durch den ihnen innewohnenden Mangel an coloristischer Realität sich entfernen. Erst von da an ließ er die natürliche Anomalie zwischen der antiken Mythe und der realistischen Oelmalerei unbeachtet und brachte die abstracteste Symbolik in der Form ganz realer Erscheinung zum Ausdruck. Zu den hervorragendsten Arbeiten aus jener regen Zeit zählen „Der Triumphzug des Bacchus und der Ariadne", „Herakles, die Leier spielend", „Der Raub des goldenen Vließes durch Jason und Medea", ein Kolossalkopf des „Don Quixote", „Umrisse zu Homer und Dante", theilweise vom Künstler selbst gestochen, „Aesop, dem Volk seine Fabeln erzählend", „Apoll unter den Hirten", und vor Allem „Das Leben eines Wüstlings", und „das Leben einer Hexe", beides Werke von ergreifendster Macht und Fülle der Erfindung. Weniger hoch steht sein späteres Werk „Aus dem Leben eines Künstlers", seine Selbst-

biografie, der aber zum Mindesten die natürlichste Liebenswürdigkeit nicht abzusprechen ist. Auch einige altbiblische Stoffe finden sich darunter wie „Josef und Putifars Frau“, „Rebecca am Brunnen“, „Simson und Delila“ und eine „Vertreibung aus dem Paradiese“, „Elieser, der Rebecca die Armspangen anlegend“, „Die Vision des Ezechiel“ u. A.

Freiherr von Schack in München war es, der Genelli zuerst zur Oelmalerei bestimmte und ihn seit 1859 fast ausschließlich beschäftigte. Wer Genelli ganz kennen lernen will, muß seine Werke in der Schack'schen Gallerie studiren. Dort findet er des Künstlers erstes Oelbild, den „Raub der Europa“, „Herakles vor der Omphale seine Thaten singend“, „Die Lykurgosschlacht“, „Bacchus unter den Musen“, „Der Engel bei Abraham“ und den tiefsinnigen Entwurf eines Bühnenvorhangs.

Alle, mit Ausnahme des ersten, malte Genelli nach seiner Uebersiedelung nach Weimar, wohin ihn im Jahre 1859 die freundliche Huld und aufrichtige Schätzung des Großherzogs Carl Alexander rief. Als er im Februar des bezeichneten Jahres München verließ, ging er einer kaum mehr gehofften Bessergestaltung seiner Verhältnisse entgegen. Trotzdem war sein Herz schwer; ließ er doch, nach seinen eigenen Worten, manchen geehrten Bekannten und seinen „als Mensch und Künstler gleich groß gesinnten Freund Brugger“ darin zurück.

Es lag eine wundersame Mischung von übersprudelnder Fantasie und feinem Instincte für einfache Linienschönheit in dem genialen Künstler. Beide bekämpfen sich einander und so wird in dem unbefangenen Beschauer nicht selten der Eindruck einer gewissen Forcirtheit hervorgerufen, die bisweilen an Naturwidrigkeit und Manierirtheit streift. Was sein Gefühl für plastische ruhige Schönheit geschaffen, beeinträchtigt dort und da eine absichtliche Unschönheit, eine gesuchte Härte, eine barocke

Wendung, was indeß nicht hindert, daß man sich dennoch lebhaft angezogen fühlt, da eine ursprüngliche Kraft der Anschauung das Ganze beseelt und die energische Klarheit und Bestimmtheit durch solche Dissonanzen nur pikanter wird.

Das fühlen wir namentlich vor seinem „von Bacchantinnen zu Tode gehetzten Lykurgos“, einer Composition von unglaublicher Kühnheit und Leidenschaftlichkeit, die doch von mancherlei Uebertreibungen und Unschönheiten nicht frei ist. Dasselbe gilt vom „Leben eines Wüstlings“ und dem „Leben einer Hexe“, deren fantastischer Inhalt freilich die Fantasie bis zum wildesten Pathos steigern ließ. Dämonische Energie, welche sich in der Ueberbietung des Grotesken gefällt, reicht reinem Schönheitsgefühle die Hand.

Von den beregten Mängeln frei sind dagegen Genelli's Compositionen zur Odyssee und Ilias, in denen des Künstlers antiker Geist am bedeutendsten sich manifestirt. Ihnen folgten die Compositionen zu Dante und er gerieth damit auf ein Gebiet das der Eigenthümlichkeit seiner Natur ferner lag als man gewöhnlich anzunehmen gesonnen ist, da diese sich als der plastischen Anschauung zugewendet kennzeichnen läßt. Während sich der Künstler in Folge dieser seiner Natureigenthümlichkeit ganz in Homer versenken konnte, blieb ihm der reflectirende Italiener unendlich ferner. Namentlich zeigen die nothwendig im kirchlichen Styl zu haltenden Scenen bei Weitem nicht die Kraft und Wärme der Empfindung als die mehr titanenhafter Anschauung angehörigen Scenen der Hölle und des Fegefeuers. Jener sind 16, diesem 12, dem Himmel nur 8 Scenen entnommen; ein numerisches Verhältniß, das für Genelli gewiß charakteristisch ist.

So angelegt wie er es war, mußte Genelli nothwendig sein eigentliches Gebiet verlassen und in eine seinem innersten Wesen widerstrebende Kunstthätigkeit eintreten, als er von der Zeichnung zur Staffelei-Malerei überging. Und es war dies

kein glücklicher Schritt; nicht seinen Staffeleigemälden, sondern seinen Zeichnungen verdankt Genelli seine große Bedeutung in der Kunstgeschichte. Die Compositionen des Künstlers werden durch seine Farbe nicht gehoben.

Die „Entführung der Europa“, etwa acht Fuß lang, von Burger in Kupfer gestochen, war das erste größere Oelbild Genelli's. Er mußte dabei erfahren, wie sehr ein derartiger Stoff der modernen Erscheinung widerstrebt. In unsern Tagen legt man glücklicher Weise mehr Gewicht auf die Idee und ihre Wahrheit als vor dreihundert Jahren und ebendarum verlangen wir auch eine größere Einheit von Form und Inhalt. In dieser lag die Bedeutung der classischen Kunst, welche auf der zugleich künstlerischen und religiösen Anschauung beruhte, wie denn die ganze Religion der Griechen als ein Cultus des Schönen sich darstellt. Was den Griechen classisch war, ist es aber nicht auch uns, denn unsere Lebensbedingungen, unser ganzes Bewußtsein ist ein völlig anderes geworden. So kommt es, daß sogenannte classische Stoffe in moderner Erscheinung zum mindesten kühl lassen. Bei der „Entführung der Europa“ stand Genelli in Bezug auf die Farbe plötzlich vor einem bösen Dilemma. Der classische Stoff wies jedes naturalistische Colorit als mit dem historischen Styl unvereinbar zurück und doch wollte und konnte der Künstler die Anforderungen der Gegenwart hinsichtlich des Colorites nicht ignoriren. So schlug er denn einen Mittelweg ein, indem er sich von der einen wie von der andern Richtung möglichst fern hielt, ohne zu ahnen, daß er damit seine Eigenart aufopferte.

Die Composition „Hercules“ war ursprünglich zur Ausschmückung eines Gartensaales in Fresko gedacht und wurde 1862 als Oelbild dargestellt. Sie zerfällt in ein großes Mittelbild „Hercules und Omphale“ und neun Zwickelbilder, von

denen fünf Scenen aus dem Leben des Hercules und vier solche aus dem des Ganymed enthalten, und aus einem grau in Grau gemalten „Bacchantenzug“, alles mit decorativer Architektur umrahmt, welche noch zwei Rundbilder „Liebesscene eines Pan“ enthält, so daß die Anordnung im Allgemeinen an die Loggia des Palazzo Farnese in Rom erinnert. Fassen wir Alles in einen Grundgedanken zusammen, so müssen wir als selben das Drama des Liebesgenusses bezeichnen, die Freuden und Leiden, den Triumph wie die Grausamkeit und die verweichlichende Macht der Liebe. Ein nicht geringes Verdienst dieses Werkes ist, daß sich Genelli von gewissen kleinen aber gleichwohl störenden Manieren der Zeichnung, die er vorzüglich in der Bildung der Köpfe, Fußgelenke und in der Haltung der Körper zeigt, hier möglichst frei gehalten hat. Daß er ein Werk wie dieses auf der Staffelei ausführen mußte ist ein trauriger Beleg dafür, daß wir noch immer keine große öffentliche Kunst besitzen.

Genelli hat, vielleicht nicht ohne Bezug auf gewisse Kunstinterpreten, selber eine Darlegung seiner Intentionen niedergeschrieben, welche hier folgen mag:

„Diese aus mehreren Compositionen bestehende Conception sollte mit lebensgroßen Figuren die Wand eines Gartensaales zieren. Man sieht über dem Gesimse des Saales zwischen den Lünetten Situationen aus dem Leben Ganymeds unter den Göttern. Im ersten Bilde ist Ganymed mit Jupiter und dem trunkenen Amor beisammen. Im zweiten sieht man ihn schlafend unter den Grazien liegen; im dritten, wie er und Jupiter bei einander ruhen und die eifersüchtige Juno sie erblickt; im vierten sieht ihn Juno in Gesellschaft Amors und der erzürnte Gott bedroht seinen Liebling, der von Juno mit dem Schleier beschützt wird. Unter diesen Bildern ist eine Composition das

Hauptbild, darstellend eine Laube, deren Dach von vier Karyatiden, die Jahreszeiten darstellend, getragen wird, in der Mitte derselben steht ein Springbrunnen, auf dessen Rand Hercules (als Hercules Musagetes) sitzt und der vor ihm sitzenden Omphale (vielleicht von seinen Thaten) vorsingt. Neben dem Helden sitzt der ihn begeisternde Fantasus. Der Königin fächelt Zefyr mit seinen Schwingen Kühle zu. Pan, ein Satyr und Amoren umgeben sie. Auf der anderen Seite der Laube, Omphale gegenüber, sitzt Bacchus, bei ihm eine Amorin, Bacchantinnen und eine Centaurin. Aus dem hinter der Laube stehenden Baum, um den sich ein Weinstock windet, hat sich die Bewohnerin desselben hervorgemacht, dem Gesange lauschend, neben ihr in den Zweigen sitzt Komus. Zwischen diesem Bilde und dem Lambris ist als Predella der Brautzug des Bacchus und der Ariadne (schon früher in Kupferstich vervielfältigt) gemalt. Beide sitzen auf einem von vier Centauren gezogenen Wagen; diesem vorweg schweben die Musen, die Begleiterinnen und Erzieherinnen des Bacchus: vor dieser Gruppe jagt Komus auf trunkenen Centauren Pan, Silen, Satyrn und diese Dämonen neckende Amoren. Die fünf Amoren, welche unter den Schildkappen in den Lünetten über dem Gesimse gemalt sind, beziehen sich auf das weichliche Leben des Hercules bei der Omphale und auf die Grausamkeit Amors, weshalb ein Amor an einer Löwin säugend gemalt ist, ein andrer spinnend, ein andrer, in ein gewaltiges Löwenfell eingehüllt, spielt den Trunkenbold, einer handhabt die Leier und ein fünfter Amorin schläft. Von den beiden grau in Grau gemalten Medaillonbildern, rechts und links vom Hauptbild, stellt das dem Beschauer zur Linken sich befindende dar, wie Hercules und Omphale zur Nachtzeit von Pan beschlichen werden. Der kühne Liebhaber, wegen des Löwenfelles, in das Omphale sich hüllte, meinend er sei dem Hercules genaht, wird

nunmehr durch die Weiberkleidung, die Hercules trägt, getäuscht und geräth diesem in die Hände. Eine Dienerin beleuchtet durch Fackelschein zum Jubel der beiden Liebenden den Bocksfüßler. Das andre Medaillon, welches dem Beschauer des Bildes sich rechts befindet, stellt dar wie Pan und Amor, dieser eine Blendlaterne in der Hand tragend, auf Liebesabenteuer ausgehen; sie finden auch einen Gegenstand, aber zu Pans Verdruß enthüllt der Gott des Schlafes einen Hermaphroditen."

Der Großherzog verlieh kurz darauf in Anerkennung dieses Werkes Genelli das Ritterkreuz erster Classe vom Falkenorden.

Im Jahre 1862 entstand das Bild „Engel verkündigen Abraham die Geburt des Isaak" mit lebensgroßen Figuren, eine Composition die bei einfachster Anordnung und schlichtester Ausführung doch den tiefsten und gewaltigsten Eindruck macht, desgleichen ein kleines wunderbar schön colorirtes Aquarellbild „eine Centaurenfamilie." Auch mit dem Entwurfe der „Schlacht des Königs Lykurgos gegen Dionysos" begann der Meister in diesem Jahre, wobei er sich auf den sechsten Gesang der Ilias Vers 130 ff. stützte. Es ist eine jener genialen Compositionen, in welchen Genelli eine unendliche Fülle von Religion, eine ganze Stufenleiter von Leidenschaften und einen wahrhaft unerschöpflichen Reichthum an Formen zu einem schönen und bedeutsamen Ganzen vereinigte, welches durch eine klare und sichere Gliederung zugleich zusammengehalten und getrennt wird.

Im Jahre 1864 führte Genelli für Baron Schack das bereits als Aquarell in des Letzteren Besitz befindliche Bild „Die Vision des Propheten Ezechiel" in Oel aus, und vollendete für das Museum zu Weimar einen „Zeus, auf den Flügeln der Nacht durch die Lüfte getragen und von einem Eros begleitet, dem er ein Ziel für seinen Bogen andeutet."

Im Jahre 1868 entstand „Bacchus unter den Musen",

ebenfalls im Auftrage des Herrn v. Schack ausgeführt, und ernannte ihn die Wiener Akademie zu ihrem Mitgliede.

Das letzte Bild Genelli's, das er erst begonnen als der helle sonnige Tag dieses Künstlerlebens sich schon zu Ende neigte, trägt gleichwohl noch den Stempel echter Genialität. Es hat den jugendlichen „Dionysos" zum Gegenstande, der an den ihn entführenden Seeräubern Rache nimmt, eine Fabel der wir zuerst in einer Hymne Homers begegnen. Er wählte zur bildlichen Darstellung den effectvollen und reichen Gruppenaufbau gestattenden Moment der mit den Tigern des Gottes ringenden Räuber, zu deren Rechten in majestätischer Hoheit der göttliche Rächer. Genelli hatte im Frühjahr 1868 die Ausführung des Cartons für Herrn v. Schack begonnen, doch bald darauf ermattete die Hand und vermochte das schöne Werk nicht mehr zu vollenden. Seit Monaten war der Meister einem unheilbaren Siechthume verfallen. Bis vor einem Jahre war der Eindruck seiner Persönlichkeit der einer heroischen gewesen, wie die moderne Welt sie nur selten zeigt, und die unermüdete Frische des Schaffens ließ auf einen früchtereichen Herbst seines Lebens hoffen. Da beugte ihn eine hartnäckige Krankheit und der im Jahre 1867 erfolgte Tod seines künstlerisch reichbegabten einzigen Sohnes Camillo schlug ihm eine tiefe Wunde.

Nach langen schmerzlichen Leiden verschied er am Morgen des 13. November 1868. Seine Ehe war mit einem Sohne und vier Töchtern gesegnet, Gabriella, die sich der Bühne widmete, Anna, Camilla und Laetizia. Die zweite Tochter, Anna, verlor er schon während seines Aufenthalts in München.

Max Haushofer,

Landschaftsmaler.

Max Haushofer gehört zu den bekanntesten und fruchtbarsten Künstlern der Münchener Landschafterschule.

Der Sohn eines Schullehrers in dem eine Stunde von München gelegenen, durch sein Schloß und den dazu gehörigen schönen Park berühmten Nymphenburg, dem Lieblingsaufenthalte des Königs Max Josef von Bayern, ward er dortselbst am 20. September des weingesegneten Jahres 1811 geboren und verlor schon im zartesten Kindesalter erst den Vater, dann die Mutter durch den Tod. In Folge dessen ward er von Verwandten, welche in München wohnten, in ihr Haus aufgenommen und wie ein Kind desselben erzogen. Für die Studien bestimmt, trat er zehn Jahre alt in die von Dr. Holland geleitete Erziehungsanstalt daselbst ein, die er nach acht Jahren verließ, um darauf die Universität München zu beziehen.

Von Jugend auf für die Kunst eingenommen, hatte er sich dem Unterrichte in derselben stets mit Eifer hingegeben und als er nun die Rechtswissenschaft als Fachstudium ergriff, bereits große Fertigkeit in der Führung des Stifts und des Pinsels angeeignet, wobei er es an den verschiedensten Versuchen nicht fehlen ließ, wie denn noch mancher seiner Studienfreunde eine der damals sehr beliebten, von seiner Hand gemalten Tabakspfeifen besitzen dürfte. Darüber vernachlässigte er übrigens sein Studium nicht und wanderte theils an der Hand seiner Lehrer

theils allein manche Stunde in den Irrgängen der Rechtsgelehrtheit herum, wenn es ihm auch an dem inneren Drange dazu fehlte Dies entschied denn auch seine endliche Wahl: im Jahre 1833 verließ er die Universität gänzlich und bewerkstelligte seinen vollständigen Uebertritt zur geliebten Kunst. Seine vielfachen Ferienwanderungen hatten ihn vorzugsweise in das nahe Hochgebirge geführt und so war es natürlich, daß er dort erhaltene Eindrücke künstlerisch festhielt. Das Jahr 1834 ward für den jungen Künstler durch zwei Thatsachen bedeutungsvoll. Während desselben nemlich machte er die Bekanntschaft Karl Rottmann's, der eben seine Meisterwerke, die italienischen Landschaften unter den Arkaden des Münchener Hofgartens, vollendet hatte und der seinem Streben mit freundlicher Güte folgte, und im selben Jahre trat er zum erstenmale mit einer Arbeit vor das große Publicum, indem er im Kunstverein einen „Abend am Chiemsee" ausstellte, der sehr günstig aufgenommen wurde. Allerdings bewegte er sich damit noch in kleineren Raumverhältnissen, doch schon seine beiden nächsten Bilder „Gegend an der Alz" und „Kloster Lauenburg" am nemlichen Flusse zeigten größere, dem Künstler mehr Spielraum gebende Dimensionen. Beide kamen nach Halberstadt, jenes in den Besitz des Grafen Spiegel, dieses in das dortige Museum. Als im Spätherbste des Jahres 1835 die Störche und Schwalben nach Süden zogen, da litt es auch Haushofer nicht länger und er trat mit dem Bildhauer Widenmann und den Historienmalern Jäger und Palme seine Romfahrt an. Die stürmische Eile der Wanderer ließ erst nach, als sie die Alpen hinter sich hatten, und sie rückten, nachdem sie die Reize des Vorfrühlings in Oberitalien genossen, gegen die heilige Woche in die ewige Stadt ein, die zu Ostern all' ihre Pracht zu entfalten pflegt. Haushofer fand sich bald in Rom zurecht, um so leichter als er den Vortheil classischer Bil-

dung für sich hatte, wie sich denn erfahrungsgemäß jeder classisch Gebildete dort wie in seiner zweiten Heimat fühlt. Aber die Wunder Unteritaliens ließen ihn nicht mehr ruhen, er mußte sie schauen und schon im Mai ging's hinaus in's liebliche Albanergebirge, von da hinab in die pontinischen Sümpfe mit ihrer grandiosen Vegetation, und erst in Molo di Gaeta machte er Station. Wird Italien der Garten Europa's genannt, so heißt die Villa Composelle mit Recht wieder der Garten Italiens. Dort wo das Meer, azurblau wie der Himmel, den schattigen Orangenhain bespült, der Ueberreste römischer Bauten umschließt, blieb er vier Wochen und fuhr dann gegen Neapel hinab. Größere, dem eifrigen Studium der Natur gewidmete Ausflüge führten ihn nach Eboli, Amalfi, Capri, Ischia, Pozzuoli, Bajae, Cumae u. s. w. wobei er dort und da wohl einen Monat festeren Fuß faßte. Um die Mitte des August ging die Reise nach Sizilien hinüber, erst nach Messina, dann nach Catania und Syrakus, wo er wieder drei Wochen sich aufhielt. Dann durchzog er das Innere der heiligen Trinakria um Palermo und Girgenti zu sehen und kehrte reich an Eindrücken und künstlerischen Erfahrungen über Sorrent nach dem fröhlichen Neapel zurück. Das Ende des Monats October führte ihn wieder nach Rom, woselbst er nun bis Juli 1837 blieb und während dieser Zeit den „See von Agnano" malte, der seinen Weg nach Kassel nahm. Als er dann über Florenz nach Deutschland heimkehrte, da war er wohl erfüllt von dem tausendfältigen Schönen, was sich ihm erschlossen, aber es vermochte nicht seine Anhänglichkeit an die heimatliche Natur zu vermindern. Von all' den traulichen Stellen, an denen das Vorland des bayerischen Gebirges so überaus reich ist, fühlte sich Haushofer nicht so lebhaft angezogen als von der kleinen Frauen-Insel im stattlichen Chiemsee, und dieser Vorliebe verdankt die Welt manches schöne Bild aus jener

Gegend. Daß übrigens nicht die schöne Natur allein ihre Anziehungskraft auf den Künstler ausübte, beweist die Thatsache, daß sich unser Künstler im Jahre 1838 mit einer Insulanerin ehelich verband. Auf der kleinen Insel war in jenen Tagen und bis auf unsre herab während des Sommers gar ein fröhliches Treiben, wie das wohl vorzukommen pflegt, wo sich das Völklein der Künstler zusammenfindet. Was da alles geschehen in Scherz und Ernst, das ist in einer sauber mit Bildern ausgestatteten Chronika, in zierliche Reime gefaßt, noch heut dortselbst zu lesen und hat Ludwig Steub, der Rechtsgelahrtheit Doctor und jetzo wohlbestallter Notarius zu München, Manches davon in seinem Büchlein über das bayerische Hochland urkundlich aufgenommen. Das Haus aber, aus dem Haushofer seine Braut geholt, ist Künstlerkneipe geblieben bis auf den heutigen Tag und treibt der wackere Zahn dortselbst das doppelte Geschäft eines Herbergsvaters und Kupferstechers zugleich. Und nachdem unser Künstler auf besagter Insel sich beweibt, ist er ihr auch als Gast immer treu geblieben, jeden Sommer mit Weib und Kind dort eingekehrt und hat, wie seine Freunde wohl scherzend zu sagen pflegen, den Chiemsee als seine Domäne betrachten gelernt.

Haushofer's erste Bildungszeit fiel mit dem Höhepunkte der Sturm- und Drangperiode der Münchener Kunst zusammen, über welche hier übrigens ohne Bezug auf unsern Künstler ein paar Worte gesagt sein mögen.

In solchen Sturm- und Drangperioden — die deutsche Literatur hatte die ihre im vorigen Jahrhunderte — geht es ohne gewisse Excentricitäten nicht ab, worunter denn in diesem Falle langherabwallende Haare, Sammtbaret à la Raffael, ausgeschlagener Hemdkragen, absonderlich urwüchsiges Benehmen und unlöschbarer Durst eine hervorragende Rolle spielten. Daneben war unter vielen Kunstjüngern eine ganz merkwürdige Ueber-

zeugung verbreitet, nemlich die, daß schon der Besitz des Talentes allein genüge und der Mensch seinerseits nichts weiter zu thun brauche als abzuwarten, bis der rechte Augenblick gekommen und die rechte Stimmung sich eingefunden, in welcher das Talent dann ohne Hinzutritt andrer Factoren, wie z. B. Fleiß, sofort etwas Vorzügliches schaffe. Leider haben Viele damals etwas gar lange auf den rechten Augenblick und die rechte Stimmung gewartet, und Manche ganz vergeblich und sind darüber zu Grunde gegangen.

Man darf es wohl als einen großen Fortschritt betrachten, daß sich unsre Künstler und Kunstjünger von heute weniger auf die Inspiration verlassen als auf ausdauernde und ernste Arbeit.

Haushofer's Name hatte bald einen guten Klang. Wie er 1839 für Frau v. Genelius in Frankfurt a. M. einen „Sonntagmorgen am Chiemsee" gemalt, berief ihn 2 Jahre später der Herzog von Nassau an den Rhein, um ihn dort zu beschäftigen. Im Herbst 1842 ging er nach Oberösterreich und kehrte mit reicher Ausbeute an Studien zurück. Im selben Jahre entstanden seine „Nonne am See-Ufer" im Besitze des Prinzen Peter von Oldenburg, sein „Gmundner-See" und seine „Sonntagsstille", welche in der Sammlung des Grafen Erwin von Nostiz in Prag sich befindet. Das Jahr 1843 führte ihn wieder an den Rhein, um weitere Aufträge des Herzogs von Nassau zu erledigen. Es erübrigte ihm jedoch soviel Zeit, daß er Düsseldorf besuchen konnte, wo er Achenbach kennen und schätzen lernte.

Haushofer hatte sechs Jahre seinen ständigen Wohnsitz in München aufgeschlagen, da ward er als Professor an die kaiserliche Akademie nach Prag berufen. So ehrenvoll dieser Ru für ihn war, so schied unser Künstler gleichwohl mit betrübtem Herzen aus der Heimat und den ihm so liebgewordenen Kreisen

und es fiel wohl schwer mit in die Waagschale seines Entschlusses, daß dieser Akademie sein Freund und Schwager, der treffliche Ruben, vorstand, der sich wie Haushofer seine Frau von der Frauen-Insel geholt. Seit dem Jahre 1844 wirkte Haushofer mit ihm vereint für die Anstalt, setzte jedoch in alter Anhänglichkeit den Verkehr mit München treulich fort, so daß ihn die Künstler daselbst noch immer zu den Ihrigen zu zählen gewohnt waren.

Haushofer war der erste bedeutende Künstler, der die ernste Natur des Böhmerwaldes verwerthet hat. Er lernte denselben im Sommer 1844 kennen, in welchem er ihn zu Fuß durchwanderte. Im darauf folgenden Jahre malte er bereits, von den neuen Eindrücken lebhaft angeregt, den „Blöckensteiner-See im Böhmerwald." Als der politischen Wirren jener Zeit halber von Mitte Juni bis Mitte November 1848 die Prager Akademie geschlossen blieb, trat er sofort die alte Wanderschaft nach dem Chiemsee an und ergab sich mit doppeltem Eifer dem Studium der Natur, aus dem unruhigen Treiben der Politik in die Waldeinsamkeit der Hochalpen sich flüchtend. Der Sommer 1849 fand Haushofer zum zweiten Male im Böhmerwald, von wo er seine Lustwanderung einerseits bis nach Partenkirchen, andererseits bis in die Tauern ausdehnte. Das nächste Jahr brachte als Frucht dieser Reise eine „große Fernsicht vom Arber", der höchsten Spitze dieser Gebirgskette, und eine „Partie mit der Walhalla." Im Jahre 1852 verlebte er wieder einen Theil des Sommers in dem ihm lieb gewordenen Oberösterreich, woraus ihm mehrere Bilder erwuchsen. Sein im nemlichen Jahre gemaltes Ischia zeigt, daß er auch des fernen Südens noch mit Liebe gedachte und daß ihm dessen Verständniß nicht abhanden gekommen war. Für den Kaiser Ferdinand von Oesterreich malte er 1855 den „Eibsee am Fuß der Zugspitze", für den Kaufmann Pilz in Prag 1856 eine große „Ansicht von

Prag", durch den Farbendruck Hohe's in weiteren Kreisen bekannt und 1856 erwarb König Ludwig von Bayern des Künstlers treffliches Gemälde „der Walchensee" für seine neue Pinakothek in München.

Auf der großen deutschen und historischen Kunstausstellung des Jahres 1858 war Haushofer durch sehr tüchtige Werke vertreten. Seinen „Klönthaler-See" erwarb Baron Sandau aus Ostpreußen. Zur Künstlerversammlung desselben Jahres kam unser Künstler von Prag herüber und nahm von den schönen Festen jener Tage unvergeßliche Erinnerungen mit nach Hause. — Im darauf folgenden Jahre kam sein „Vierwaldstädter-See" in die kaiserliche Gemäldesammlung im Belvedere zu Wien und ein Bild vom „Rigi" nach New-York; 1861 malte er für Köln den „Klönthaler-See" noch einmal.

Wohl hat Haushofer im thürmereichen Prag eine zweite Heimat gefunden, in welcher er sich, von einem trauten Kreise liebenswürdiger Freunde umgeben, behaglich fühlte und wo er ganz seiner Kunst leben durfte; aber er hat sich dabei die Treue bewahrt, mit der er immer an den vaterländischen Bergen hing. Ihnen entnahm er stets mit besonderer Vorliebe die Motive seiner Bilder, in denen er die Eigenthümlichkeiten der Tages- und Jahreszeiten nicht minder sprechend wiederzugeben wußte, wie den individuellen Charakter der gegebenen Formationen. Er war in der Darstellung des Lieblichen und Heiteren ebenso lebendig, wie in der des Grandiosen, und legte häufig seine Hauptwirkung in den bedeutenden Aufbau von Wolkenmassen, in denen er eine seltene Meisterschaft besaß. In der Durchbildung war Haushofer der älteren Richtung zugethan, welche auf strengere Zeichnung hielt als heut zu Tage üblich geworden, wo die Farbe Alles ersetzen soll. Selbst dann, wenn er in den Linien sich streng an die Porträtähnlichkeit hielt, beherrschte er den

Stoff durch die Stimmung und erwies sich da als Dichter, wo ein Anderer sich darauf beschränkt haben würde, eine bloße Abschrift der Natur zu geben.

Haushofer starb am 24. August 1866 an einem eingewurzelten Brustleiden.

Heinrich Heinlein,

Landschaftsmaler.

Deutschland ist vorzugsweise reich an tüchtigen Landschaftsmalern der verschiedensten Richtung. Einer der hervorragendsten ist ohne Zweifel Heinrich Heinlein, der am 3. December 1803 zu Weilburg im Nassauischen geboren ward. Sein Großvater väterlicher Seite war Spezerei- und Conditorei-Waaren-Händler in Mannheim und hatte zwei Söhne, welche dem Berufe des Vaters folgten. Heinrich's Vater hielt sich in der ersten Hälfte der neunziger Jahre bei seinem Bruder auf, der in Paris ein Geschäft gegründet und sich dort niedergelassen hatte, und kam von da an den Hof des Fürsten von Nassau-Weilburg, wo er zum Vorstand der Conditorei ernannt wurde. Heinrich's Mutter, eine geborne Riedel, stammte dagegen aus einer Künstlerfamilie: ihr Vater und ihre vier Brüder waren ausübende Architekten, sie selbst malte in Pastell Portraits. Die Folgen der französischen Revolution trieben den Fürsten von Nassau-Weilburg nach Bayreuth. Hier lernte die Fürstin Heinrich's Mutter kennen und schätzen. Ihr feiner Geschmack in Handarbeiten verschaffte ihr die Stelle einer Kammerfrau der Fürstin. In derselben Zeit malte sie auch die Portraits mehrerer Mitglieder der fürstlichen Familie. Später begleitete sie den fürstlichen Hof nach Weilburg zurück und verband sich dort ehelich mit Heinrich's Vater.

Die Eltern konnten dem Knaben um so mehr alle Auf-

merksamkeit zuwenden, als er das einzige Kind blieb, und unter ihren Augen erhielt er durch Hauslehrer den ersten Unterricht, den sie, selber im Besitze einer höheren Bildung, als man bei ihren sozialen Verhältnissen im Allgemeinen erwarten durfte, und durch den Umgang mit hervorragenden Personen des Hofes fortwährend in geistiger Regsamkeit erhalten, sorgfältig überwachten.

Weilburg, auf einem Felsen erbaut, dessen höchste Höhe Schloß und Kirche krönt, zählt zu den malerischesten Partien des Lahngrundes. Theils angebaute theils mit Buchen und Eichen reich bewachsene Hügel umgeben das Städtchen, hier und dort in schroffen Granit- und Porphyrwänden an den Fluß abfallend, den stattliche Mühlen beleben, während im Südost das ferne Taunusgebirge, im Norden der dunkle Westerwald den Horizont begrenzen. Ein Knabe von so reicher Begabung und Empfänglichkeit für die Außenwelt hätte kaum der Hinweisung der Eltern bedurft, um schon in der frühesten Jugend ein offenes Auge und Ohr für Formen, Lichtwirkungen und Laute in der Natur zu haben. Diesen Eindrücken mußte er sich denn auch, Alles um sich her vergessend und halb unbewußt, hingeben. Oft stahl sich der Gymnasiast, im Schwarme der Kameraden zu den Spielen derselben ausziehend, aus dem tollen Lärm weg und freute sich, wenn dieser im hallenden Walde sich fern und ferner verloren, der wiederkehrenden hehren Stille und Einsamkeit. Brauste an stürmischen Herbstabenden der Wind in den Bäumen und drang dazwischen das Rauschen des Flusses durch, so hielt ihn nichts im Hause, und er konnte Stunden lang draußen umherschweifen und dem Zuge der Wolken am Monde vorüber zuschauen.

Heinrich's Vater, ein großer Verehrer von Musik und Schauspiel, hatte während eines früheren Aufenthalts in München

viel mit Musikern und Schauspielern verkehrt und pflegte im Zimmer auf- und abgehend Monologe und ganze Scenen aus Shakspeare's Tragödien zu recitiren, wobei er an seinem Sohne einen aufmerksamen Zuhörer hatte. Einstmals las er aus Ossian's Gedichten, und diese Lectüre, so räthselhaft und unverständlich dem Knaben das Ganze blieb, brachte ihrer großartigen Naturbilder und pathetischen Stellen wegen auf den Knaben, der entzückt war, derartige Empfindungen in Worten ausgedrückt zu hören, eine wahrhaft elektrische Wirkung hervor.

Heinrich machte seine Gymnasialstudien durch, ohne sich eben ausgezeichnet zu haben. Er galt für einen zerstreuten und träumerischen Jungen, der, so lebhaft er sich für die Vorträge über alte Geschichte, Mythologie und Naturkunde interessiren mochte, mit dem Griechischen und Lateinischen immer auf gespanntem Fuße lebte.

Am Hofe zu Weilburg gab es zwar einen eigenen Hofmaler, Namens Verflassen, aber gleichwohl zeichnete Heinrich nicht unter dessen, sondern unter Leitung seiner Mutter, wie er denn auch im elterlichen Hause Unterricht im Klavier- und Violin-Spiel erhielt.

Ein an sich unbedeutender Zufall aus jener Zeit mag hier kurz erwähnt werden, weil der Eindruck auf ein kindlich unverdorbenes Gemüth lange Jahre noch nachzitterte. Heinrich bemerkte einst im Hofgarten Kameraden, die eben das Nest eines Singvogels ausnahmen, glaubte sich ungesehen und verschwieg die Sache, weil er nicht den Angeber machen wollte. Des andern Tags wurde er von den Thätern derselben That angeklagt und vom Lehrer, der nun ein Motiv für des Knaben Streifereien im Walde gefunden zu haben wähnte, um ein Exempel zu statuiren, mit aller Strenge abgestraft. Die Eltern kannten ihren Sohn und trösteten ihn mit der Hoffnung, seine Unschuld

werde früher oder später an den Tag kommen. Und diese Hoffnung ward auch nicht getäuscht. Heinrich aber lief in den geliebten Wald, dort Balsam für sein wundes Gemüth zu suchen. Ein leichtes Frühlingswetter zog heran, die Wolken zerstreuten sich nach ein paar majestätischen Donnerschlägen, es regnete leise, die Abendsonne brach wieder durch, der nasse Wald funkelte in ihren Strahlen, ein Regenbogen spannte sich über das Thal und eine fröhliche Amsel hatte gar nicht aufgehört zu schlagen. Da betete der Knabe heiß und innig, Gott möge es ihm gewähren, daß er sein Leben lang im Walde bleiben dürfe und er nicht gezwungen wäre zu den Menschen zurückzukehren. Der Himmel erhörte des Knaben Gebet insofern, als er als Landschaftsmaler den größten Theil seines Lebens in der Natur oder mit Darstellungen aus ihr verbrachte, welche einsiedlerische Beschäftigung ihn mit der Welt wenig in Berührung kommen ließ.

Der Tod des regierenden Fürsten zog am Hofe mancherlei Veränderungen nach sich. Heinrich's Vater, an Jahren schon vorgerückt, kam um seine Entlassung aus dem Hofdienste ein und sie ward ihm mit der erbetenen Vergünstigung bewilligt, sein Ruhegehalt im Ausland verzehren zu dürfen. Es zog ihn nach der Heimat; er siedelte nach Mannheim über und bewohnte dort wieder sein elterliches Haus. Heinrich war, als er Abschied nahm von dem Ort, an dem er das Licht erblickt und seine ersten und wärmsten Eindrücke erhalten hatte, der Zeuge war von allen Freuden und Leiden seiner Jugend, erst fünfzehn Jahre alt; er sollte ihn erst nach achtunddreißig Jahren wieder betreten. Was er bis dahin an Kunstwerken gesehen, beschränkte sich auf die romanischen und altdeutschen Baudenkmäler an der Lahn und am benachbarten Rheine, denen man damals eben wieder mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden begann. In Mannheim dagegen lernte er in der dortigen Gallerie mehrere ausgezeichnete

Werke der italienischen und niederländischen Schule kennen. Daran reihten sich zwei Säle mit als vorzüglich bekannten Pariser Abgüssen berühmter Antiken. Für das classische Alterthum durch seine Lectüre und die Vorträge am Gymnasium hochbegeistert, war ihm dagegen von bildlichen Darstellungen aus jener Zeit nichts Bedeutendes zu Gesicht gekommen. Nun trat ihm in den Antiken die vergangene Welt mit ihrem stolzen, ruhigen Adel bezaubernd entgegen. Dazu kam der Eindruck der Italiener, der Niederländer; Alles wirkte so berauschend auf den kaum den Knabenschuhen entwachsenen Jüngling ein, daß er Bildhauer, Historien-, Genre-Maler zugleich hätte werden mögen.

Er war in das Alter getreten, in dem er sich zu einem Lebenslaufe entschließen sollte. Seine Eltern drängten ihn nicht zur Fortsetzung seiner Studien und hätten es nicht ungern gesehen, wenn er sich dem Kaufmannsstande gewidmet hätte. Er seinerseits trug die Kunst im Herzen, aber als er es einmal wagte sein Geheimniß anzudeuten, da sprach sich sein Vater mit Entschiedenheit dagegen aus, was man ihm in einer Zeit nichts weniger als verdenken konnte, in der sich außer wenigen vereinzelt stehenden Liebhabern Niemand um Kunst und künstlerisches Schaffen bekümmerte. Nun hatte er sich nach Art junger Leute einmal darin versucht, Mühlen, Eisenhämmer und dergleichen plastisch nachzubilden. Dies und der Umstand, daß die Brüder seiner Mutter zu Berlin und Bayreuth in höheren Bauämtern standen, gab die Veranlassung, daß er sich der Architektur zuwenden sollte. Er seinerseits ging um so bereitwilliger darauf ein, als er dadurch innerhalb der Grenzen der Kunst eintrat. Bauinspector Dyberhoff, ein Schüler Weinbrenner's, hatte nach des Letzteren Art einen Salon für seine Schüler eingerichtet. Bei ihm trat Heinlein nun ein und machte

während drei und einem halben Jahre daselbst seine theoretischen Studien durch, um darauf seine praktische Carriere als Bauconducteur in Mannheim zu beginnen.

Obwohl vielfach von seinem Berufe in Anspruch genommen, wußte er demselben doch manche Stunde abzugeizen, die er darauf verwendete, in der Gallerie nach der Antike zu zeichnen, sich im Componiren zu versuchen und sich mit der Technik der Oelmalerei bekannt zu machen. Seine damalige Begeisterung für Schiller's Wilhelm Tell und die Schweizergeschichte im Allgemeinen machte sich in einigen in Oelfarbe ausgeführten Compositionen aus dem genannten Drama und aus den Schlachten von Sempach und Morgarten Luft.

Weniger Reiz hatte damals, woran wohl die unbedeutende Umgebung Mannheims die Hauptschuld trug, die landschaftliche Natur für Heinlein, so daß auch die Landschaften in der Galerie ihn minder lebhaft in Anspruch nahmen als die historischen Bilder dortselbst; und dies berechtigt wohl zu dem Schluß, er würde sich damals, wäre er Herr seines Willens gewesen, der Historienmalerei zugewendet haben. Doch nachdem der mächtige Reiz der Neuheit nachgelassen und nachdem er noch keineswegs durch bereits erworbene Fähigkeit und Gewandtheit am figurlichen Kunstfach festzuhalten vermochte, so begannen seine ursprünglichsten, wärmsten und eigensten Empfindungen wieder mit aller Kraft sich geltend zu machen und mit Everdingen, Ruysdael und Salvator Rosa, von denen die Galerie und Privatsammlungen gute Werke enthielten, in sympathetischen Rapport zu treten.

Er verließ um jene Zeit das väterliche Haus, um zu seiner Mutter-Bruder, dem Baurath Riedel in Bayreuth zu gehen. Die Reise ging durch das Neckarthal, den Odenwald, den Maingau bis an den Fuß des Fichtelgebirges zu Fuß, wie fast alle

späteren Reisen Heinlein's. Vom Morgengrauen bis zur sinkenden Nacht im Freien, über Berg und Thal, allen Erscheinungen der Tageszeiten und des Witterungswechsels begegnend, war seine Seele den Eindrücken der Natur doppelt geöffnet, und der Enthusiasmus für sie erwachte mit neuer stärkerer Gewalt als je.

Heinlein's Beschäftigung auf dem Bureau seines Oheims war eine wahrhaft trostlose; keine Spur von künstlerischen Elementen, nur Kostenvoranschläge für Reparaturen öffentlicher Gebäude und dergleichen. Sein Oheim sah des jungen Mannes Qual; als Ausländer war für ihn im bayerischen Dienste wenig oder gar nichts zu hoffen, er hielt ihn darum nicht fest. Nun gab es Ausflüge in's Fichtelgebirge, in's benachbarte Böhmen, in die an Naturschönheiten überreiche fränkische Schweiz, nach Pommersfelden, wo die berühmte Galerie ihn fesselte, nach Nürnberg u. s. w., und der Oheim freute sich herzlich der Studien, die der Neffe von seinen Wanderungen heimbrachte.

Im Herbste des Jahres 1822 kam August Riedel von der Münchener Akademie zu seinem Vater nach Bayreuth heim, und währeud seines Aufenthaltes daselbst wurde der Entschluß gefaßt, es solle Heinlein seinen Vetter nach München begleiten. Sein Vater willigte ein, da er einsah, daß es für seinen Sohn in Bayreuth nichts zu lernen gab. Heinlein wurde an der Akademie in die Abtheilung für Architektur aufgenommen und setzte seinem Lehrer, Professor und nachmaligem Director Gärtner, der ihm freundlich entgegen kam, das Mißliche seiner Lage auseinander; er sprach von seiner unüberwindlichen Lust zur Malerei und von des Vaters unabänderlicher Abneigung dagegen. Gärtner rieth ihm, in Anbetracht seiner Vorkenntnisse in der Baukunst, neben seinen dahin schlagenden Studien daheim seiner Neigung zu folgen, das Uebrige werde sich schon finden, und

Heinlein folgte dem Rathe seines hochverehrten Lehrers mit leichterem Herzen.

Inzwischen erschlossen ihm die nahen Alpen eine neue Welt. Die großen gewaltigen Formen, diese nur von Einbäumen (einer einfachsten Art von Schiffen, aus einem Baumstamm gehauen) befahrenen einsamen Seen, diese weithin sich streckenden Moore und Wälder mit vielhundertjährigen riesigen Bäumen, Alles so ursprünglich und bedeutend, und im Hintergrund die gigantischen Felsgebirge mit ihren Gletschern erfaßten seine Seele mit nie geahnter Macht. Die ihm so geheimnißvollen Berge, die Einsamkeiten, die Wildnisse uralter Wälder, deren Boden ein Chaos gestürzter Bäume bedeckte, die mit ihren bemoosten Aesten bis in den Grund nachbarlicher Gewässer hinabreichten, die stillen, unergründlich tiefen smaragdenen Bergseen, die riesigen Felswände, über welche ferne Wolken zogen, sie selber riesige Denkmäler gewaltsamer Naturerschütterungen, die brausenden, schäumenden und stäubenden Wasserfälle und Gebirgsströme, sie waren seine Welt, sie sind es noch, und kaum vermag ein anderer Künstler mit Stift und Pinsel derartige Eindrücke so energisch wiederzugeben, wie Heinlein.

Ein paar von ihm auf die akademischen Ausstellungen gegebene Bilder fanden freundliche Aufnahme und rühmliche, aufmunternde Besprechung in öffentlichen Blättern. Sein Vater, dem das Aufgeben des alten Berufes durch seinen Sohn noch ein Geheimniß war, wurde dadurch nicht wenig überrascht, und wenn er auch dem Willen des Sohnes nicht mehr mit der vorigen Entschiedenheit entgegentrat, so fühlte dieser es doch hart genug, daß die Unterstützung aus dem Vaterhause nun ausbleiben sollte. Dazu kam, daß Heinlein und einige andere jugendliche Tollköpfe wegen einiger Duelle mit der Polizei in Conflict geriethen und, als auch die Akademie ihre schützende Hand von

ihnen abzog, die Stadt verlassen mußten. Da ergriff Heinlein den Wanderstab und wanderte in fünf und einem halben Tag nach Mannheim.

Aus gewohnten Verhältnissen gewaltsam herausgerissen, ohne Umgang mit Künstlern ward ihm die Kunst Alles. Aus jener Zeit stammen unter andern zwei Bilder, das eine eine wilde Bergschlucht, das andere Wilddiebe darstellend, die, in mondenheller Nacht von Jägern in ihrem Lager unter einer alten Tanne angegriffen, sich mit Feuerbränden vertheidigen. Die Neuheit der Gedanken zog. Die Bilder zur Industrie- und Kunstausstellung in Carlsruhe geschickt, erregten vielseitig Aufmerksamkeit, wurden günstig beurtheilt und verkauft. Dadurch ward Heinlein in die Lage gesetzt, die Schweiz und Oberitalien zu besuchen. Nach einem längeren Aufenthalt in Südtyrol kehrte er nach München zurück. Schon war er daran, den Gedanken einer Reise nach Wien aufzugeben, als er neuerdings durch den Umstand darin befestigt wurde, daß man ihm wegen der erwähnten früheren Conflicte das Copiren in der königl. Gemäldegalerie verwehrte. Um endlich diese alte und so ganz unbedeutende Geschichte hinter sich zu bringen, entschloß er sich nun rasch zur Abreise und schwamm noch im Spätherbst 1825 auf einem Flosse die Isar und Donau hinab nach der Kaiserstadt. Häufige Nebel verzögerten zwar die Reise, aber sie verschönten dieselbe auch durch mancherlei pitoreske Wirkungen und Effecte. Nachdem er in der großen, fröhlichen Stadt einmal zur Ruhe gekommen, ging es frisch an's Arbeiten, und in kurzer Frist konnte er der Erzherzogin Karl, einer geborenen Prinzessin von Nassau-Weilburg, welche den Landsmann gnädigst empfing, ein paar Bilder vorlegen. Das erste zeigte einen stürmischen Bergsee, der einen von Raubvögeln umflatterten menschlichen Leichnam ausgeworfen. Das zweite stellte ein in

melancholischem Spätabendlichte ruhendes Hochalpenthal dar, mit einem Begräbniß als Staffage! Es war natürlich, daß die hohe Frau bei aller Anerkennung der Bilder sich höchlich über deren Sujets wunderte. Nach damaliger Wiener Sitte zeigte Heinlein seine Bilder noch mehreren hohen Herren vor, aber überall bekam er den wohlgemeinten Rath, freundlichere Gegenstände zu wählen, denn die Kunst solle erheitern, meinten sie.

Nach einem Jahre waren seine Mittel erschöpft. Mit mehr Gewandtheit und weniger Leuteschen, als er damals hatte, wäre es ihm gelungen in der lustigen Stadt sich durchzuarbeiten. Er verkaufte, was er halbwegs entbehren konnte, um Reisegeld zu erhalten und legte im Herbste 1826 den Weg von Wien nach Mannheim (hundert deutsche Meilen) in ununterbrochenem Marsche von vierzehn Tagen zurück, eine Ausdauer, deren sich kein Osage zu schämen gebraucht hätte.

Die Eltern wünschten nun ihren einzigen Sohn bei sich zu behalten. Er ehrte den Wunsch durch einen mehrjährigen Aufenthalt im Vaterhause, der nur durch Ausflüge in den Schwarzwald, in die Vogesen, das Hardtgebirge und in die Rheinlande unterbrochen wurde. Daneben las er viel, aber mit guter Wahl und verkehrte mit wissenschaftlich gebildeten Männern, was zu seiner inneren Reife beitrug.

Im Jahre 1829 ging er durch den Schwarzwald und die Schweiz nach den Tyroler- und den bayerischen Alpen und im Herbste desselben Jahres wieder nach München. Hier hatte inzwischen König Ludwig eine noch nie dagewesene Kunstthätigkeit hervorgerufen. Wieder mit jungen Männern in Verkehr getreten, die künstlerische Begeisterung aus allen Gauen Deutschlands dort versammelt, begann er selbst seine Thätigkeit wieder mit regem Eifer und glücklichem Erfolge. Jährlich trieb ihn die Liebe zu den Eltern nach Mannheim, wo er indeß bald den

um die Zukunft seines Sohnes beruhigten Vater verlor. Ein Jahr später folgte ihm die Mutter, während den auf Besuch anwesenden Sohn eine schwere Krankheit auf dem Lager festhielt. Genesen veräußerte er sein väterliches Haus und siedelte nach München über, wo er sich ansässig machte und im Jahr 1832 mit einer Bürgerstochter von Traunstein verband, welche ihm drei Mädchen schenkte. Kaulbach malte ihn im Jahre 1840 in dem Costüme, in dem er sich bei dem berühmten Maskenfeste desselben Jahres betheiligt hatte.

Die Motive zu seinen meisten Bildern entnahm der Künstler dem Hochgebirge, in der festen Ueberzeugung, daß derjenige, dem es nicht gelingt, sich Material aus diesen der Landschaftsmalerei so reiche und großartige Mittel darbietenden Gegenden anzueignen, auch in den entferntesten Welttheilen nicht glücklicher damit sein werde. Seit dem Jahre 1830 erscheint Heinlein's Ruf fest begründet. Eigenthümlich ist, daß er seine Kenntnisse der Baukunst in keinem seiner zahlreichen Bilder verwerthete. Gemälde von ihm befinden sich in der Neuen Pinakothek zu München und in den Galerien von Carlsruhe, Stuttgart, Hannover, Mainz, Braunschweig, Leipzig und Prag, wobei besonders einige zu erwähnen sind, welche die Privatsammlungen des Fürsten Rohan, der Grafen Auerswald, Thun, Rostiz und Anderer schmücken. Eine große Auswahl anderer gelangte durch den Ankauf in Kunstvereinen und durch Bestellung in die Hände von Privaten und wurde so über ganz Europa zerstreut. Im Jahre 1846 nahm ihn die Akademie der bildenden Künste zu München in die Zahl ihrer Ehrenmitglieder auf und im Jahre 1852 zeichnete ihn König Maximilian durch die Verleihung des bayerischen Civilverdienstordens vom heil. Michael erster Classe aus.

Heinlein's künstlerische Kraft hat im Laufe der Jahre nicht

abgenommen. Als die internationale Kunstausstellung von 1869 im Glaspalaste zu München bedeutende Werke aus der ganzen civilisirten Welt versammelt sah, da gehörten Heinlein's groß und energisch gedachten, tief poetisch empfundenen Bilder mit zu den Arbeiten, vor welchen wirkliche Kenner am liebsten verweilten und Niemand trug Verlangen nach einer anderen Technik als der gediegenen und markigen, welche der wackere Künstler vor vielen Jahrzehnten sich angeeignet hatte.

Theodor Horschelt,

Schlachtenmaler.

Im Deutschen liegt ein unwiderstehlicher Wandertrieb. Er war es, der das deutsche mit den andern arischen Völkern aus dem fernen Osten in das Herz Europas, von da nach England und nach dem fernen Hispanien trieb, das den Deutschen unter Brennus über die Alpen und vor die Mauern der mächtigen Roma führte, die demüthig ihr stolzes Haupt beugen mußte. Derselbe Wandertrieb war es, dem die Deutschen folgten, als sie Jahrhunderte lang um die Herrschaft in Italien und Sicilien Ströme Blutes opferten, und es war wieder der nemliche, der einen Martin Behaimb vor dem Genuesen Colombo die verschollene Insel Atlantis suchen und finden ließ. Und wenn in unseren Tagen alljährlich Tausende von Deutschen über den Ocean ziehen, so thun sie dies nicht ausschließlich aus Mißbehagen über die politischen und sozialen Zustände ihres Vaterlandes, sondern vielfach auch, weil jene uralte, von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Unruhe wie der Väter, so der Söhne und Enkel Blut bei dem Gedanken an die Wanderung in die weite weite Welt rascher pulsiren läßt. In der Ferne, in der Fremde, welche der Glorienschein des Unbekannten umgiebt, ist Alles gut, Alles schön, Alles bedeutend. Was nicht weit her ist, dem fehlen alle diese Eigenschaften wenn nicht ganz, so doch in bedenklichem Maße und es mag zusehen, wie es in der Heimat zur Geltung komme.

Diese Eigenthümlichkeit des Deutschen half die Wissenschaft bereichern, indem sie sich dem Wissensdrang eines Humboldt und der Schlagintweit gesellte und gab auch der Kunst neue Gesichtspunkte: Moritz Rugendas, dessen Bedeutung als ethnografischer Künstler Humboldt rühmend anerkannte, Hildebrandt, der Maler des Kosmos und W. Heine, der geistvolle Illustrator Japans, ihnen Allen ward es in der Heimat zu enge und sie zogen aus nach allen Linien der Windrose, nach Brasilien, Peru und Mexico, nach den Inseln der Südsee und nach den eisumlagerten Polen, um reich an Erfahrungen heimzukehren, die sie zum Gemeingut der Welt machten.

Der Kaukasus, auf dessen höchstem Gipfel die Sage die zweite Wiege des Menschengeschlechts stehen läßt, nachdem sich die Gewässer der großen Flut verlaufen, ihn hatte noch keines Künstlers Fuß betreten und es war wieder ein Sohn jenes großen Wandervolkes, der ihn uns mit Stift und Pinsel nahe rückte. Wenn das Bild, das er vor unsern Augen entrollt, vielfach andere Typen zeigt als jene, welche uns die Dichter zu zeigen liebten, so ist das nicht seine Schuld, sondern die Schuld der nemlichen Poeten, welche es für nothwendig hielten, dort und da ihre Gestalten mit mehr oder minder falschem Schein und theatralischem Flitter, auf Kosten der Wahrheit, die unendlich poetischer gewesen wäre, herauszuputzen.

Theodor Horschelt hat das große Verdienst in seinen Bildern aus dem Kaukasus uns die volle Wahrheit vorgeführt zu haben auch da, wo er sich recht wohl bewußt war, liebgewonnene Illusionen des Publicums zerstören zu müssen.

Unser Künstler ist am 16. März 1829 in München geboren und wurde schon frühzeitig mit der Natur vertraut, da er von seinem sechsten Lebensjahre an alljährlich einen Theil des Sommers in den Bergen des bayerischen Oberlandes zubrachte.

Was seinen Lerneifer in der Schule betrifft, so wiederholte sich die alte Geschichte von leichtsinnig und schlecht gearbeiteten Schulaufgaben und Heften und Büchern voll Feder- und Bleistiftzeichnungen von des Schülers Hand eben auch bei ihm.

Siebzehn Jahre alt nahm er 1846 als Schüler des wackeren Professors Rhomberg bei diesem Privatunterricht. Doch Rhomberg's Heilige und des jungen Horschelt's kämpfende Tscherkessen wollten sich nicht so ganz zusammenreimen und so verließ Horschelt denn nach etwa einem Jahre seinen Lehrer wieder. Wie bemerkt schwärmte Horschelt damals ganz entschieden für die tapferen Bergvölker, welche unter Schamyl von den natürlichen Burgen ihrer Felsen aus dem russischen Kolosse nicht blos trotzten, sondern entschiedene Nachtheile brachten. Nebenbei übte er sich im Zeichnen nach der Natur, und die landschaftlichen Studien aus jener Zeit zeigen schon jene charakteristische Schärfe der Zeichnung, welche dem Künstler eigen ist. Dabei verfuhr er ganz und gar als Autodidakt und legte dabei eine wahrhaft rührende Pietät für die Natur an den Tag. Neben den landschaftlichen Studien, welche ihren Gegenstand mit fotografischer Treue behandeln, laufen fortwährend Gefechte zwischen Tscherkessen und Russen her, meist mit der Feder oder mit sehr hartem Bleistift gezeichnet, welche zur größten Bestimmtheit in der Form zwingen und gerade darum angehenden Künstlern nicht genug empfohlen werden können.

Um diese Zeit trat Horschelt als Schüler des Professors Herm. Anschütz ein, der ihn wie alle seine Schüler mit großer Strenge auf die Zeichnung hinwies. Heutzutage freilich glaubt man der Zeichnung fast ganz entrathen zu können und meint die ganze Kunst bestehe in der Farbenwirkung. Mit um so größerer Befriedigung constatiren wir deshalb, daß ein Künstler von dem Rufe Horschelt's noch heute jede Gelegenheit dazu er-

greift mit dankenden Worten anzuerkennen, wie viel er in der gedachten Richtung durch den Unterricht seines Lehrers gewann.

Inzwischen wurde jede freie Zeit zu Ausflügen in das nahe Gebirge benutzt und brachte der Herbst regelmäßig einen längeren Aufenthalt dortselbst. So kam Horschelt nothwendig in näheren Verkehr mit dem Jagdpersonale, dem er sich auf der Gemsjagd anschloß. Dieser Vorliebe für die gleichmäßig durch Muth und Gewandtheit bedingte Jagdart verdankt auch Horschelt's erstes Oelbild „der Wildschütze" (1850) seine Entstehung, welches der Münchener Kunstverein um 16 Louisdor's erwarb, die als das erste Honorar für seine künstlerische Thätigkeit Horschelt ein förmliches Capital dünkten. Zum landschaftlichen Theil hatte Julius Lange seine hilfreiche Hand geboten und derselbe Künstler war es auch, der Horschelt bei seinen landschaftlichen Studien mit Rath und That zur Seite stand, während dieser hinwiederum manches Bild des älteren Freundes mit Menschen und Thieren staffirte.

Die freundliche Aufnahme, welche Horschelt's Jagdstücke im Publicum fanden, einerseits und seine so lebhaft ausgesprochene persönliche Vorliebe für die Jagd andererseits, veranlaßten ihn mehrere Jahre lang vorwiegend solche zu malen. Nebenher liefen indeß gleichwohl Schlachtenbilder aus dem Kaukasus und Scenen aus dem Orient, wozu Stiche und Lithografien nach Horace Vernet und seinen Schülern Anknüpfungspunkte gaben.

Im Jahre 1853 gab sein nachmaliger Schwiegervater Charles Boner sein bekanntes treffliches Werk „Chamois Hunting in the Mountains of Bavaria" heraus, zu welchem Horschelt eine Anzahl schön componirter, theils in Steinzeichnung, theils in Holzschnitt ausgeführter Illustrationen lieferte. Durch dieselben lernte man in Horschelt einen höchst schätzenswerthen Zeichner kennen, der den Stift mit einer Sicherheit und Ge-

wandtheit zu führen versteht, wie wir sie heutzutage leider nur allzu selten finden.

Ein Schlachtenmaler ohne eingehende Kenntniß des Pferdes ist nicht zu denken. Um sich diese in einem höheren Grade zu verschaffen als in München möglich war, ging Horschelt nach Stuttgart und studirte dort, wo ihm der königliche Marstall umfassende Gelegenheit dazu bot, das Pferd im Allgemeinen und die arabische Raçe im Besonderen.

Das Jahr 1853 war vom Schicksal bestimmt für Horschelt ein bedeutender Wendepunkt in Leben und Kunst zu werden.

Zu den zahlreichen Fremden, welche das bayerische Oberland zu besuchen pflegten, gehörte in jener Zeit auch F. W. Hackländer, welcher rasch einer der beliebtesten Schriftsteller geworden. Horschelt hatte in Schliersee schon früher seine Bekanntschaft gemacht und bald waren die beiden Männer vertrauter und schließlich Freunde geworden. Hackländer's bekannte Reiselust trieb ihn wieder aus Deutschland, diesmal galt die Fahrt „fern im Süd, dem schönen Spanien", und ward im Herbst 1853 angetreten. Marseille war zum Stelldichein bestimmt; dort sollten sich Hackländer, Horschelt und Baumeister Leins von Stuttgart treffen. Hackländer, der Erste an Ort und Stelle, erhielt daselbst einen Brief seines Freundes „des langen Malers", er sei von München über Stuttgart gereist um dort Leins mitzunehmen, der sei aber vorerst noch abgehalten zu kommen. Ein zweiter Brief Horschelt's aus Paris besagte „er habe keine Lust nach dem langweiligen Spanien zu gehen, wolle vielmehr lieber in Paris bleiben, um König der Franzosen zu werden." Dem Briefe aber folgte in wenig Stunden Horschelt selber. So ging es denn zunächst nach Barcellona, wo sich Leins einfand, für Horschelt eine reiche Ausbeute für sein Skizzenbuch sich ergab und man dem ersten

Stiergefecht beiwohnte. Von Barcellona aus besuchte die Gesellschaft den Montserrat, und setzte die Reise über Valencia fort, wo sie das Christfest feierte, zu welchem in Ermangelung eines Tannenbäumchens Leins ein paar tüchtige Olivenzweige annectirte, die Horschelt als der Längste unter dem Mantel heimtrug.

Von Valencia aus wollten Horschelt und Hackländer die Reise nach Madrid zu Pferde machen, es gelang ihnen aber nicht Pferdeverleiher aufzutreiben, welche ihre Thiere in dieser Jahreszeit, wie sie sagten, daran wagen wollten. Einen Theil der durch den edlen Don Quixote berühmten Mancha durchzogen sie auf Maulthieren und zwar eine Strecke lang auf dem Eisenbahndamme reitend, was nicht im mindesten beanstandet wurde. Wer sie so dahin reiten sah, die Manta malerisch umgeschlungen, den castilianischen Hut keck auf den Kopf gestülpt, im Gürtel das Messer, das bei jedem Schritte klirrende Gewehr am Sattel, hätte sie wohl für Eingeborene halten mögen. So gelangte die Gesellschaft nach Madrid, von wo ein Ausflug nach dem Escurial nicht zu umgehen war; hier bot der Leichenzug einer kleinen königlichen Prinzessin ein nicht ganz uninteressantes Schauspiel, und die Reisenden ließen sich von einem blinden Führer, der sein Amt mit staunenerregender Sicherheit führte, durch die berühmte Gemäldesammlung führen. Auch Aranjuez mit seinem kleinen unregelmäßig gebauten Palaste ward besucht, wobei es an Reminiscenzen an Schiller's Don Carlos nicht fehlte und Carl's IV. berühmte Casa del labrador (Bauernhaus) entzückte.

Von Aranjuez ging es zu Pferde gen Toledo und unterwegs wurde ein Zigeunerdorf skizzirt. Von Toledo war das Weiterkommen mit einigen Schwierigkeiten verbunden, denn bei Toledo hörte jede Spur einer Chaussee auf. So stieg man denn wieder zu Pferde und durchritt die Sierra Morena, wobei man das Vergnügen genoß von der löblichen Polizei für Räuber gehalten

zu werden, weil dieselbe sich gar nicht denken konnte, warum ordentliche Leute allein in der verrufenen Gegend herumziehen sollten, und fand in der deutschen Colonie la Carolina alle Spuren der deutschen Sprache verschwunden. Und weiter ging es über Jaen nach Granada, von dem der Spanier sagt: „A quien Dios lo quiso bien, en Granada le dió de comer.“ („Wen Gott lieb hat, dem giebt er sein Brot in Granada.“) Kathedrale, Zacatin, Alhambra und Xeneralife gaben reichen Stoff zu Arbeit und Gesprächen, das Fest einer Wallfahrt nach der Kirche des Sacro monte Gelegenheit die wunderbare Schönheit der Mädchen anzustaunen und man trennte sich schwer genug, um nach Cordova aufzubrechen, wo sich die Möglichkeit bot einer Tertulla beizuwohnen. Sevilla erschien als ein kleines, spanisches Paris und überraschte durch seine im Süden seltene Reinlichkeit.

Von Sevilla fuhr die Gesellschaft den Guadalquivir hinab nach Cadix, um von dort aus das berühmte Schlachtfeld von Xeres de la Frontera zu besuchen und auf einem kleinen Schraubendampfer eine ziemlich unerquickliche Fahrt durch die Säulen des Hercules nach Gibraltar zu machen.

Hackländer und Leins begleiteten Horschelt, der nach Algier wollte, um dort und im angrenzenden Lande und in der Wüste Studien zu machen, noch nach Oran hinüber. Leider dauerte die Fahrt statt der gewöhnlichen sechs und dreißig Stunden drei Nächte und zwei und einen halben Tag.

In Oran trennten sich die Gefährten von Horschelt, um nach Marseille zurückzukehren, indeß dieser den Weg über Miliana und Medeja nach Algier einschlug. Da that sich ihm denn eine ganz neue Welt auf: Was ihn umgab, Himmel und Erde, Pflanzen, Thiere und Menschen traten ihm in ganz ungewohnter, eigenartiger Erscheinung entgegen. Noch in Oran hatte Alles einen entschieden französischen Charakter an sich ge-

tragen, die Straßen waren gut gepflastert oder makadamisirt gewesen und er hatte neben zahlreichem französischen Militär nur den europäischen Paletot und den unmalerischen Cylinderhut gesehen. Nur selten hatte er in der untern Stadt einen Mauren oder Beduinen zu Gesicht bekommen, die hübschen Häuser waren im Jahre 1830 von den Franzosen neu und gleichförmig aufgebaut worden und enthielten französische Moden- und andre Magazine. Nur im Juden- und Maurenviertel war ihm der Orient lebhafter entgegen getreten.

Das Alles ward mit Einem Schlage anders als er Oran hinter sich gelassen und sich mehr nach dem Inneren des Landes wendete; nur das französische Militär erinnerte noch daran, daß europäische Cultur auch hieher ihren Arm ausgestreckt.

In Algier angekommen, übergab Horschelt ein Empfehlungs-Schreiben des Grafen, nachmaligen Herzogs Tascher de la Pagerie an den Gouverneur Randôme. Der Zweck des Schreibens war neben dem allgemeinen, den Ueberbringer unter den Schutz des Gouverneurs zu stellen, noch der besondere zu ermöglichen, daß Horschelt an einer Expedition gegen einen der ungehorsamen Stämme im Innern des Landes Theil nehmen dürfe. Trotz der hohen Stellung des Empfehlenden gelang es Horschelt nicht sein Ziel zu erreichen. Während seines zweimonatlichen Aufenthalts in Algier und später in Constantine ging zwar eine von Mac Mahon, dem nachmaligen Herzoge von Magenta, befehligte Expedition nach dem Süden ab, man hielt die Sache aber auch Horschelt gegenüber so geheim, daß er erst nach Abmarsch der Truppen hiervon Kenntniß erhielt. So fand der deutsche Künstler denn Gelegenheit eine Probe der vielgerühmten französischen Artigkeit und Liebenswürdigkeit zu erfahren.

Hatte ihm die französische Gastfreundschaft die Theilnahme an der kriegerischen Operation gegen einen für seine Freiheit

kämpfenden Stamm verweigert, so konnte sie doch nicht hindern, daß Horschelt sich aufmachte um die sechs Tagreisen entfernte Oase Biskrah zu besuchen und ein paar Wochen daselbst seinen Studien über Land und Leute obzuliegen, und die Freundlichkeit der Offiziere vom dort garnisonirenden dritten afrikanischen Jäger-Regiment, unter denen er in der Kaserne wohnte und mit welchen er menagirte, trug nicht wenig dazu bei, das zugeknöpfte Wesen des Generals Mac Mahon einigermaßen vergessen zu lassen.

Schon auf der Landreise von Oran nach Algier hatte Horschelt im Interesse seiner Kunst jede Gelegenheit benutzt sich mit der Natur und den Bewohnern jenes Landstriches vertraut zu machen und hier in dieser völligen Abgeschiedenheit der Oase bereicherte er seine Mappen jeden Tag mit werthvollen Studien.

Im Jahre 1854 kehrte er nach München zurück und malte seine „Rast der Araber in der Wüste“ für den König von Württemberg, welche das Gepräge ungemeiner Naturwahrheit trägt und den Künstler als tüchtigen Coloristen und Techniker kennen lehrt. Man fühlt es aus diesem Bilde so recht heraus, daß sich Horschelt's innerstes Wesen vorzugsweise von jenen Völkern angezogen fühlt, bei denen die Individualität noch nicht unter dem nivellirenden Einflusse einer auf die Spitze getriebenen Cultur ihren eigenartigen Charakter verloren hat, sondern noch in eigener Machtvollkommenheit gilt; bei denen der leidenschaftliche Vollschlag der Lebenspulse den Menschen rückhaltlos zur That treibt; bei denen die Natur, noch nicht dem Nutzen dienstbar, in ungeschwächter Zeugungskraft jene kühnen und üppigen Gestaltungen hervorruft, welche seiner ungebändigten Fantasie in so hohem Grade zusagen.

Nun hatte Horschelt Stunden stiller Einsamkeit verlebt, in denen der Geist der Wildniß zu ihm gesprochen, er hatte in

dunklen Nächten die goldene Schrift des Himmels gelesen, und im braunen Zelte den ernsten Gesängen von den Zügen und Kämpfen des Stammes gelauscht, dessen Gastfreundschaft er genossen. Er hatte die berauschende Naturpracht des heißen Südens, die freie frische Unmittelbarkeit der Erscheinungen des Lebens noch mehr lieben gelernt und es hatten sich ihm die Geheimnisse der Kunst reiner plastischer Gestaltung erschlossen.

Wenn sich uns die Erlebnisse eines Volkes oder Stammes, auch abgesehen von bestimmt hervortretenden Personen, als dessen Geschichte darstellen, so können wir in dem Auszuge eines Beduinenstammes nach neuen Weideplätzen ebensowohl einen Abschnitt seiner Geschichte sehen, als in seinen Kämpfen mit einem Nachbarstamme oder mit fremden Eindringlingen. Von diesem Standpunkte aus muß man Horschelt's „Karawane in der Wüste Sahara" und seinen Bildern aus dem Kaukasus den Charakter historischer Bilder vindiciren.

Aus jener Zeit stammen „ein arabisches Pferd in der Wüste" und „ein maurisches Lager bei Algier", welche in die Sammlung des Königs von Württemberg auf dem Rosenstein aufgenommen wurden.

Das Honorar, welches Horschelt für seine „Karawane in der Wüste" erhalten, machte ihm die Ausführung eines lang gehegten Planes möglich, nemlich den einer Reise in den Kaukasus.

Von dem kaiserlich russischen Gesandten Grafen von Severin zu München mit einem Empfehlungsbriefe an den commandirenden General, Fürsten Bariatinsky, von dem russischen Hofmaler v. Kotzebue dortselbst mit einem solchen an dessen Schwager den Staatsrath von Crusenstern in Tiflis ausgestattet, trat er seine Reise die Donau hinab an, machte einen Abstecher nach Sebastopol und traf im Spätsommer des Jahres

1858 in Tiflis ein, wo er vom Fürsten Bariatinsky aufs liebenswürdigste aufgenommen ward.

Unmittelbar nach seinem Eintreffen in Tiflis ging unter dem Commando des Generals Baron Wréwsky eine Expedition gegen die Lesghier ab. Obwohl zur Theilnahme eines Fremden die persönliche Genehmigung des Kaisers nothwendig ist, erklärte der Fürst Horschelt, dessen darauf gerichteten Wunsch er kannte, er möge sich derselben immerhin anschließen, er werde dies beim Kaiser verantworten. Die Expedition dauerte zwei Monate und endete mit der Einnahme des Auls Kitauri, am 23. August 1858, bei welcher Baron Wréwsky fiel. In diesem bedenklichen Augenblick sollte dem Offizier, welcher dem Gefallenen im Commando folgte, diese Nachricht überbracht werden. Zufällig war kein Adjutant zur Stelle, da ging unser Künstler rasch entschlossen zu jenem im Feuer stehenden Offizier vor und überbrachte ihm die Nachricht von dem Tode Wréwsky's, wofür er vom Kaiser durch die Verleihung des Stanislausordens mit den Schwertern ausgezeichnet wurde.

Anfangs des Winters aus den lesghischen Bergen nach Tiflis zurückgekehrt, verblieb Horschelt daselbst unter äußerst angenehmen Verhältnissen bis zum Aufbruche der von dem General Jewdokimow commandirten Expedition in die Tschetchina zu Ende Januar 1859, welcher er sich anschloß und allen Wechselfällen derselben beiwohnte, bis sie mit der Erstürmung der befestigten Stadt Weden endigte, in welcher der Sohn Schamyl's gefangen genommen wurde.

Der Sommer des Jahres 1859 brachte eine zweite Expedition, diesmal gegen die Myriden, an deren Spitze der gefürchtete Schamyl stand. Fürst Bariatinsky commandirte die Expedition in Person und Horschelt ließ natürlich die Gelegenheit nicht unbenutzt und schloß sich dem Hauptquartier des Fürsten

an. Der Feldzug endete aber schon am 6. September mit dem Sturme der Russen auf die Höhen des Gunib und der Gefangennehmung Schamyl's. Horschelt hatte sich im Verlaufe der Expedition wiederholt im Kampfe ausgesetzt und wurde dafür durch den Sanct Anna-Orden mit Schwertern ausgezeichnet.

Sein Aufenthalt in Tiflis nach dieser Expedition dauerte bis in den Januar des Jahres 1860. Als um diese Zeit wiederholte Aufstände der Tscherkessen am schwarzen Meere die russische Regierung zum Ergreifen ernster Maßregeln veranlaßten und diese eine Expedition gegen dieselben absendete, machte sie Horschelt im Gefolge des Generals Rudanowsky mit und lag fast ein ganzes Jahr gegen die aufständischen Stämme im Feld.

Um diese Zeit verbreitete sich die Nachricht von der bevorstehenden Ankunft des Kaisers. Horschelt, der ihn noch nicht kannte, erwartete ihn in Taman und wurde von ihm überaus huldvoll empfangen und eingeladen die sechswöchentliche Reise behufs Inspection des rechten Flügels der Kaukasusarmee mitzumachen. Nach deren Beendigung ging der Künstler mit dem Kaiser nach der Krim und kehrte von dort wieder nach Tiflis zurück.

Das Eintreffen des Prinzen Albrecht von Preußen in Tiflis gab Horschelt Gelegenheit zu einer Reise mit demselben nach Baku am kaspischen Binnenmeer und nach Erivan in Armenien. Endlich kehrte er im Januar 1863 nach fünfjähriger Abwesenheit über Moskau und Petersburg nach der Heimat zurück, nachdem er vom Kaiser noch mit dem Erinnerungskreuz für den Kaukasus war geschmückt worden.

Wie wir gesehen, begünstigte das Glück Horschelt während seines Aufenthalts im Kaukasus in hohem Grade, da es ihm gönnte Zeuge zu sein einerseits der letzten verzweifelten Anstrengungen der tapfersten Stämme, die ihren Gegnern nicht an Muth und Zähigkeit nachstanden, und deren schließliche Unterjochung

ohne Verrath wohl noch manches Jahr hätte auf sich warten lassen, andrerseits da es ihn die den Landesverhältnissen angepaßte äußerst eigenthümliche Kriegführung gut geschulter Truppen kennen lehrte, neben denen wieder Stämme fochten, die in Tracht, Sitten und Gebräuchen mit dem Feinde bis zum Verwechseln übereinstimmten. Ein Krieg, unter solchen Verhältnissen und noch dazu in einem Lande von solcher Eigenart geführt, wie der Kaukasus, kann mit dem Kriege zwischen zwei civilisirten Völkern kaum verglichen werden. Daß derselbe auf einen Künstler von Horschelt's Aufnahms-Fähigkeit einen gewaltigen Eindruck machen, daß er ihm die bedeutendsten Motive geben mußte, versteht sich von selbst.

Ein paar Briefe, welche von Horschelt Anfangs des Jahres 1860 in München einliefen, zeigten daß der Künstler von dem, was ihn umgab, völlig in Anspruch genommen war, aber auch zugleich welche Errungenschaften an Objectivität der Auffassung und Freiheit der Gestaltung er mitten im Kriegslärm gemacht. Die militärischen Scenen und Situationen, die er mit der Feder an den Rand der Briefe gezeichnet hatte, ließen trotz ihrer sichtbaren Flüchtigkeit eine seltene Energie und Unmittelbarkeit der Darstellung erkennen, welche viel gab und noch mehr versprach.

Seit seiner Heimkehr beschäftigte sich der Künstler begreiflich vorwiegend mit Bearbeitung von Stoffen aus dem Kriegsleben im Kaukasus. Das Interesse, welches die Welt einst an dem tapferen Myridenhäuptling genommen, schien nach seiner Gefangennehmung erloschen, erwachte aber wieder, als Horschelt im Februar 1865 sein im Auftrag des Fürsten Bariatinsky gemaltes Bild ausstellte, welches Schamyl zeigt, wie er am 6. September 1859 auf den Höhen des Gunib dem Fürsten vorgeführt wird. Die Composition ist folgende: Auf einem mit Birken bewachsenen Hügel sitzt der Fürst, während seine Generale

ihn umstehen, über seinem Haupte halten Soldaten russische Fahnen. Die ganze, einen Halbkreis bildende Versammlung richtet ihre Blicke auf Schamyl, der sein Gesicht dem Dolmetscher zuwendet, welcher mit der Hand auf den Fürsten weist. Dicht hinter Schamyl folgt eine wilde Gestalt mit nackten Armen und Beinen, mit der linken Hand einen Büschel Gras auf eine Wunde des rechten Armes drückend; es ist ein Freund Schamyl's, der mit ihm in Gefangenschaft gerieth. Weiter nach links stehen Gruppen von Soldaten, welche neugierig auf die Gefangenen schauen; hinten schließt sich die Masse der Truppen an und erfüllt weithin die Landschaft, die ein Berg überragt, an dessen Fuße eine Stadt. Es lag nahe, daß Horschelt dem russischen Fürsten einen erhöhten Platz anwies, wo er sogleich in die Augen fällt, gleichwohl aber ist doch Schamyl die Hauptperson im Bilde, indem er die Mitte desselben einnimmt und zugleich durch das Imponirende seiner Erscheinung und die majestätische Ruhe, mit welcher er sein Schicksal trägt, allen Anderen gegenüber eine gewisse moralische Ueberlegenheit behauptet.

Auf der großen Pariser Ausstellung von 1867 errang sich Horschelt mit seinem „Sturm auf die Verschanzungen Schamyl's auf dem Berge Gunib" den ersten Preis und in Wien den Orden der eisernen Krone.

Mit einigen dem Bilde zu statten kommenden Aenderungen hat Horschelt sein Bild „Schamyl vor Bariatinsky" einem Cyclus von Blättern einverleibt, welche der Hoffotograf Jos. Albert in München vervielfältigte. Horschelt bediente sich dabei vorwiegend sehr harter und sehr spitzer Kreide, deren Anwendung lebhaft an die Federzeichnung erinnert, eine Technik die in ihrer Eigenthümlichkeit allein steht und ihn die beste Wirkung erzielen läßt.

Auch die lebendigste Schilderung vermöchte kein so überzeu-

gendes Bild von der Natur der russischen Kriegsführung im Kaukasus zu geben, als die in Frage stehenden Blätter Horschelt's, der darin mit wahrhafter Genialität seine während eines mehr als fünfjährigen Aufenthaltes an Ort und Stelle gesammelten Erfahrungen verwerthete. Hier sehen wir eine russische Colonne zwischen zwei bewaldeten Bergen, welche die Axt der Pioniere gelichtet, im tiefen Schnee sich heranarbeiten: General Jewdokimow marschirt auf Wedéne in der Tschetchina. Dort windet sich eine andere mit Saumthieren und Verwundeten im Zickzack zu einer steilen Bergspitze hinauf, um drüben wieder hinab zu steigen. So jäh fällt das Terrain mit seinen nackten Felsen ab, daß der Einzelne sich an manchen Stellen mit den Händen an der steilaufsteigenden Wand forthilft und der geringste Fehltritt ihn tief in den Abgrund risse. Es ist der Marsch einer russischen Abtheilung in den lesghischen Gebirgen. Auf einem andern Blatte sehen wir lesghische Reiter den steilen Bergabhang herabkommen. Wie der prächtige, sehnige Schimmel, den der Führer reitet, den eisenharten Huf so vorsichtig auf die scharfkantigen Steine setzt, während der Reiter dem klugen Thiere die Zügel läßt. Dann sehen wir uns mitten im Getümmel des Kampfes. Die Russen haben wie Katzen kletternd die Positionen über dem Aul Kitouri besetzt und das Feuer auf die vom Feinde besetzten Häuser des Dorfes eröffnet, das lebhaft erwiedert wird. Man hört das Knattern des Gewehrfeuers, das Rasseln der Trommel, das Hurrah der herbeistürmenden Russen, das Stöhnen der Verwundeten, die im Bereiche der feindlichen Kugeln liegen bleiben, weil sich in der Hitze des Kampfes niemand Zeit nimmt sie zurückzutragen. Der Offizier, der dort an der Spitze der Seinen zusammenbricht, es ist der Generalmajor Barme Wrehoski, der den Angriff leitete und dabei tödtlich verwundet ward. Das letzte der vollendeten Blätter endlich führt uns in das Innere

eines von eingeborenen Truppen zerstörten lesghischen Dorfes. Hier ein Todter, den man seiner Waffen beraubt, dort ein Reiter das Kind vor sich auf dem Sattel, die Mutter neben sich herschleppend, die sich mit der Wiege und dem Kleinsten darin abquält. Von anderen Seiten kommen ein Reiter, Gefangene vor sich hertreibend und Plünderer mit Beute beladen; überall Gräuel der Verwüstung, Leichen, brennende und Schutt niedergebrannter Häuser. Von schlagender Wirkung ist namentlich jenes Blatt welches Kosaken zeigt, die am frühen Morgen von einem Nachts überfallenen Dorfe mit reicher Beute an Vieh und Effecten und zahlreichen Gefangenen heimkehrend einen Fluß passiren.

Auch im Aquarell leistete Horschelt Treffliches. Es mag genügen an seinen „Morgen im Beduinenlager" und an einen im Jahre 1869 im Kunstverein zu München ausgestellt gewesenen „von den Russen abgeschlagenen Reiterangriff der Tscherkessen" zu erinnern, welcher bei aller Virtuosität der Behandlung nirgends die der Wasserfarbe durch ihre Natur angewiesenen Grenzen überschritt und allgemeinstes Aufsehen erregte.

Der Schlachtenmaler Horschelt ist aber zugleich ein trefflicher Humorist. Einen glänzenden Beweis hiefür liefern ein paar im Jahre 1869 für den damaligen bayerischen Gesandten Grafen Carl von Taufkirchen mit der Feder gezeichnete Menus von köstlichster Wirkung und ein Erinnerungsblatt an die Genesung seines Freundes Professor Dr. Lindwurm von schwerer Krankheit im Jahre 1870.

Die Münchener, Wiener und Berliner Akademie haben Horschelt's Verdienste um die Kunst dadurch anerkannt, daß sie ihn unter ihre Mitglieder aufnahmen und die Jury der internationalen Kunstausstellung zu München vom Jahre 1869 verlieh ihm die goldene Medaille, welche nach ausdrücklicher Er-

klärung der Regierung als gleiche Auszeichnung mit dem Verdienstorden vom heiligen Michael zu gelten hatte.

Horschelt verehlichte sich 1865 mit einer Tochter des bekannten Schriftstellers Charles Boner, dessen „Chamois Hunting in the Mountains of Bavaria“ er zwölf Jahre vorher, wie oben erwähnt worden, illustrirt hatte.

Wilhelm von Kaulbach,

Historienmaler.

Es ist vielleicht mehr als Zufall, daß wir in der Weltgeschichte einem Michel Angelo und Raffael, einem Goethe und Schiller, einem Cornelius und Kaulbach als Zeitgenossen begegnen und dabei allzeit das Genie, dessen Ausdruck sich in gewaltigeren Formen manifestirt, seinem Zeitgenossen der Geburt nach eine mehr oder minder lange Frist vorausgeht. So ist Michel Angelo um neun Jahre älter als Raffael, Goethe um zehn Jahre älter als Schiller, Cornelius um zweiundzwanzig Jahre älter als Kaulbach und zwischen jedem Paare fehlt es nicht an näheren Beziehungen und — wenigstens vorübergehenden Spaltungen.

Es wäre verlockend genug näher auf dieses interessante Thema einzugehen und Vergleiche anzustellen, wenn nicht einerseits ein solches Vorgehen zu weit führte und andererseits Analogien dieser Art selbst da, wo das Material nahe genug liegt, leicht zu Mißverständnissen Anlaß gäben. —

Kaulbach, die durchweg aristokratische Natur, ist gleichwohl aus dem Bürgerstande hervorgegangen; sein Vater betrieb wie der Albrecht Dürer's das Goldschmiedgewerbe und saß als ehrbarer Meister in dem kleinen Städtchen Arolsen, das freilich, was hier nebenbei bemerkt sein mag, auserwählt war die Residenz eines souveränen Fürsten, nemlich dessen von Waldeck zu sein.

Als Goldschmied war Vater Kaulbach natürlich auch in der edlen Kunst des Zeichnens nicht nur nicht unerfahren, sondern galt vielmehr als tüchtiger Graveur, Portrait- und Miniaturmaler; und als sein im Jahr 1803 geborener Sohn, welcher in der Taufe den Namen Wilhelm erhalten, in jene Jahre trat, in denen die Anfangsgründe des Zeichnens mit einigem Erfolge gelehrt werden können, nahm ihn der Vater in seinen Mußestunden vor und lehrte ihn Griffel und Stift führen. Die Jugend Wilhelm's war keine glückliche. Häusliche Mißverhältnisse, zumeist durch verunglückte Unternehmungen herbeigeführt, trugen die Schuld, daß die Erziehung des Knaben so ziemlich dem Zufall überlassen blieb. In jenen Lebensanfängen dürfte wohl auch das Satyrische und Misanthropische in Kaulbach's Naturell begründet sein, das in vielen seiner Werke zu Tage tritt. Zur Kunst zeigte Wilhelm in jenen Jahren keine besondere Neigung, gleichwohl trat des Knaben reiche Begabung so bald und auffällig hervor, daß sie auch von minder mit der Sache Vertrauten hätte bemerkt werden müssen, und so bestimmte ihn der Vater selbst, durch dessen eigenes Wesen ja wie wir oben gesehen ein künstlerischer Zug ging, zum künftigen Künstler. In Arolsen war für den inzwischen zum Jüngling Herangewachsenen nichts mehr zu lernen und so schickte ihn sein Vater im Herbst des Jahres 1821 nach Düsseldorf, damit er sich an der dortigen Akademie ausbilde. Hier waren es besonders Director Peter Cornelius und Professor Mosler, welche sich des Jünglings mit theilnehmender Sorgfalt annahmen.

Neben Kaulbach gingen Stürmer, Wilke, Götzenberger, Hermann, Carl Schorn, Anschütz, Eberle, Förster und Ruben, als in ihrer Entwickelung bereits am weitesten fortgeschritten, dem großen Meister während des Winters bei Herstellung der Cartons zur Hand und im Sommer

mit ihm nach München, um bei Ausführung der Gemälde in der Glyptothek behilflich zu sein.

Bald ward der junge Kaulbach als der Begabteste von allen Schülern der Düsseldorfer Akademie genannt und fand Gelegenheit, dort und da gelungene Proben seines ungewöhnlichen Talentes abzulegen, wohin auch eine Maria mit dem Kinde und zweien musicirenden Engeln in einer westfälischen Kirche zu rechnen ist. Auch in der Kapelle des Irrenhauses zu Düsseldorf war er beschäftigt und malte dort eine Anzahl von Engelfiguren und Festons. Dabei sah er sich öfter von den Patienten der Anstalt umgeben, welche einen außerordentlich tiefen Eindruck auf den Künstler machten.

Es ist bekannt, daß Goethe seine Leiden des jungen Werther schrieb, um über die in ihm angehäufte Sentimentalität hinauszukommen, indem er die Wirklichkeit in Poesie verwandelte, und in ähnlicher Weise componirte Kaulbach sein „Narrenhaus", das Guido Goerres und J. A. Schilling von zwei verschiedenen Standpunkten commentirten.

Wie Kaulbach erst vor wenigen Jahren dem Letzteren mittheilte, war das Werk für ihn ein Rettungsmittel aus einer geistigen Erkrankung. Er schilderte darin das verwirrte Getriebe des menschlichen Geistes mit einer Wahrheit, die uns zur Bewunderung hinreißt, aber unzweifelhaft dem Seelenarzte mehr bietet als dem Aesthetiker; denn der Stoff ist ein geradezu unkünstlerischer und je wahrer Kaulbach die einzelnen Erscheinungen des Wahnsinns dargestellt hat, desto abstoßender wirkt das Ganze als Kunstwerk, weil es nicht Aufgabe der Kunst sein kann geistige Verirrungen darzustellen. Von künstlerischer Erhebung ist unter solchen Umständen natürlich keine Rede, der Stoff schließt jedes ideale Element absolut aus, ähnlich wie

der ironische Humor des Reinecke Fuchs der sich über die ganze Welt lustig macht und sie betrügt.

Im „Narrenhaus“ wie in seinen zwei Blättern zu dem „Verbrecher aus verlorener Ehre“, die Thaeter in Kupfer stach, tritt übrigens das ernste Studium Hogarth's zu Tage, dem sich Kaulbach damals mit Vorliebe widmete.

Im Jahre 1826 siedelte Cornelius, dem Rufe des Königs Ludwig's I. folgend, nach München über und mit ihm auch Kaulbach, um von da an ständigen Aufenthalt daselbst zu nehmen.

Leo von Klenze hatte im selben Jahre 1826 das königliche Odeon begonnen und auf den Antrag von Cornelius ward Kaulbach die Ausführung eines der Gemälde übertragen, womit die flache, cassettirte und mit Schmuckwerk und Vergoldung reich versehene Decke geschmückt werden sollte. Es wurde dem jungen Künstler das Halbrund über dem Orchester und als Stoff Apollo unter den Musen zugewiesen und er löste seine Aufgabe in vollkommen befriedigender Weise.

Nördlich von der königlichen Residenz befindet sich eine als bauliche Fortsetzung derselben anzusehende bedeckte Galerie, welche bei einer Höhe von 15 Fuß und einer Breite von 14 nicht ganz 2400 Fuß lang ist. Dieselbe öffnet sich in 125 Arkaden nach dem Hofgarten hin, dessen Viereck sie gegen Westen und Norden im rechten Winkel einschließt, so einen überaus bequemen, gegen die Unbill der Witterung geschützten Spaziergang bildend.

Früher waren die Wände dieser Galerie mit Malereien geschmückt, welche theils die allegorischen Figuren der zwölf Monate darstellten, theils die Thaten Otto's von Wittelsbach zum Gegenstande hatten. Diese Gemälde waren jedoch bereits im Jahre 1779 gänzlich erloschen und Arkaden und Hofgarten

verloren während der Regierung des Königs Max Josef mit ihren bildnerischen und malerischen Zierden ihr Ansehen mehr und mehr. Erst dem Könige Ludwig war es vorbehalten diesen Räumen eine erhöhte vaterländische und künstlerische Bedeutung zu geben, indem er sie mit zwölf größeren Fresken aus der bayerischen Geschichte von verschiedenen Künstlern ausgeführt und mit achtundzwanzig landschaftlichen Bildern aus Italien von der Hand Karl Rottmann's schmücken ließ. Die Ausführung der historischen Gemälde ward nach dem Vorschlage des mit der Oberleitung betrauten Directors Peter von Cornelius meist jüngeren Künstlern übertragen. Auch Kaulbach befand sich unter denselben. Die Bilderreihe beginnt, wo südlich die Arkaden an die Residenz stoßen, mit einer von ihm gemalten Bavaria über dem Eingange. Von ihm rühren auch die allegorischen Figuren der Donau und des Rheins einerseits und der Isar (eine schlanke Jungfrau in grünem Gewande, ein Farrenkraut im röthlich, blonden Haar und ein Alpenröslein in der Hand) und Main (als kräftiger Jüngling mit dem Ruder unter Ueberhängen von Trauben sitzend) andererseits her. Nach Kaulbach's Entwürfen malte Philipp Foltz gegenüber dem Bilde von Wilh. Lindenschmitt dem Vater „Herzog Georg des Reichen Sieg bei Giengen 1462" den Reichthum, und gegenüber dem Bilde von Schilgen „Herzog Albrecht IV. gründet 1506 das Recht der Erstgeburt" das Bild der Weisheit. Seine Bavaria aber darf unbedingt als die schönste unter den allegorischen Figuren in den Hofgartenarkaden bezeichnet werden.

Ein reicheres Gebiet öffnete sich seiner Thätigkeit in dem von Klenze erbauten Palaste des Herzogs Maximilian von Bayern. In dem durch zwei Stockwerke gehenden Tanzsaale führte er sechzehn Darstellungen aus der Sage des Amor und der Psyche in überaus anmuthsvollen Gestalten aus. Doch er-

schien auch diese Arbeit nur als die Vorläuferin weit bedeutenderer, nemlich jener, welche er im Königsbau auszuführen betraut wurde.

War der kräftige und zugleich prachtvolle florentinische Palaststyl für das Aeußere dieses Gebäudes hier unbestritten ganz an seiner Stelle, so darf man andererseits mit gutem Rechte sagen, König Ludwig habe sich als Beschützer der Kunst im schönsten Sinne des Wortes erwiesen, indem er die Wände und Decken seiner Wohnung mit sinnreichen und bedeutsamen Bildnereien belebte und Alles entfernt hielt, was an Geräthen entbehrt werden konnte.

Im Allgemeinen aber stellte er den Künstlern die innerlich bedeutende Aufgabe, die Dichtungen zweier wichtiger Nationen, der deutschen und der griechischen, vorzuführen. Die Gebilde nach den griechischen Dichtern zu schaffen, ward Aufgabe Schwanthaler's, da man hierfür mit richtigem Tacte die Kunst der Plastik gewählt, für die Darstellungen aus den deutschen Dichtern, welche mehr an das Romantische grenzten, war eine Anzahl meist jüngerer Künstler gewonnen worden. Kaulbach erhielt den Auftrag für den Salon der Königin eine Reihe von Bildern nach Wieland's Dichtungen zu componiren; so namentlich aus Musarion und den Grazien: Fanias, Musarions Geliebter, der Liebe entsagend, geht in die Einsamkeit; Fanias entwindet sich den Armen der Musarion, die ihm in die Wüste nachgefolgt ist; die Vereinigung der Liebenden und den Streit der philosofischen Freunde des Fanias über die rechte Art des Genusses. Daneben finden sich dann Compositionen aus den Grazien, nemlich: die Grazien pflegen den Satyr, das Sinnbild der Laune und des Scherzes, und die Grazien finden und fesseln den Amor, der ihnen noch unbekannt ist. Sämmtliche vorgenannte Compositionen wurden von Ernst Förster ausgeführt.

Im Schlafsaal der Königin finden sich sechsunddreißig Darstellungen zu den Dichtungen Goethe's, sämmtlich von Kaulbach componirt, mit überwiegender Neigung zur antiken Auffassung, Bildung und Gruppirung der Gestalten, wie sie auch in Goethe mächtig war und auf die vollendete Entwickelung seines feinen Formgefühles den wesentlichsten Einfluß übte. Die Scene aus dem neuen Pausias, den Abschied des Alexis, das Glück der Liebe aus der fünften und das Schmollen der Liebe aus der sechsten römischen Elegie, das Hochzeitlied und den Schatzgräber führte Kaulbach selbst aus; die übrigen dreißig: Schäfers Klagelied, der König von Thule, Blinde Kuh, Wer kauft Liebesgötter? Haidenröslein, Amor als Landschaftsmaler, Rettung, der Becher, der Besuch, Edelknabe und Müllerin, sowie der neue Amadis wurden theils von Ernst Förster, theils von Engelmann und Lacke gemalt. Weiter sind dort von Kaulbach die Compositionen zu den Gedichten: der Fischer, Wanderer und Pächterin, die Braut von Korinth, der Gott und die Bajadere, der Müllerin Verrath, der Müllerin Reue, die Spinnerin und der getreue Eckart; desgleichen Darstellungen aus den dramatischen Werken Faust, Iphigenia, Egmont und Doctor Bahrdt.

Kaulbach bewies in diesen Compositionen eine ganz besondere Befähigung sich mit größter Leichtigkeit einerseits der Antike zu nähern, andererseits sich im Romantischen mit voller Freiheit zu bewegen. Eine Mischung beider Charaktere zu einem überaus glücklichen Ganzen tritt uns insbesondere in den von Kaulbach ausgeführten Compositionen zu Klopstock's Dichtungen im Thronsaal der Königin entgegen. Dort malte er an der Decke vier Frescobilder zu den Oden: Klagen einer Tochter um den verstorbenen Vater, die schlummernde Geliebte, Krönung des Dichters und der Segen David's. Die Wände dagegen zeigen im hohen Friese neun Darstellungen zur Hermannsschlacht,

nemlich: den Auszug in die Schlacht und den Abschied, den Sieg Hermann's und den Selbstmord des Varus, die Heimkehr der Sieger und den Siegesgesang der Barden, endlich das Loos-werfen um Hermann's Leben und Tod, den erschlagenen Hermann und die Trauer um ihn.

Nachdem Kaulbach die vorbezeichneten Arbeiten vollendet hatte, nahm er 1834 eine Schöpfung in Angriff, welche von keiner seiner späteren übertroffen wurde, nemlich die Geisterschlacht der Hunnen und Römer. Der Grundgedanke dieses auf Anregung Leo's von Klenze entstandenen wunderbaren Werkes ist in Kürze folgender: In der Nacht, welche einer großen Schlacht zwischen den Römern und den Schaaren Attila's folgt, erwachen die Geister der Erschlagenen und setzen hoch oben in der Luft den wüthenden Kampf fort, wobei Etzel die Seinen mit der Peitsche in die Schlacht treibt. Unten auf der Erde aber liegen Andere noch im Todesschlafe, während ein Theil eben im Erwachen begriffen ist. Wie ein entsetzlicher Schrei des Jammers aber erhebt sich als viertes großes Hauptmoment die Klage von der Erde.

Die Hunnenschlacht allein würde ohne Zweifel schon hinreichen ihren Schöpfer unsterblich zu machen, denn die Composition vereinigt Charakter, Lebendigkeit, Feuer, Schönheit und Gestaltung im höchsten Maße und zeigt dabei im Einzelnen eine eigenthümliche, von allem Conventionellen freie Naturwahrheit. Aus ihr blitzt aber auch bereits der dem Künstler ureigene Geist des Dämonischen und Unheimlichen, der in seinem „Irrenhause“ noch entschiedener zu Tage tritt. Seine Hunnenschlacht war als bloße Mythe von vornherein auf die symbolische Behandlung angewiesen und muß in Folge dessen auch das in sich einheitlichste und innerlich wahrste Werk dieser Art von Kaulbach's Hand genannt werden. Ja man begeht wohl keinen Mißgriff

wenn man behauptet, daß der Künstler in späteren Jahren, seinen Nero vielleicht ausgenommen, nie mehr ein Werk von so grandioser Bedeutung geschaffen hat.

Die Hunnenschlacht, welche grau in Grau gemalt, in den Besitz des kunstsinnigen Grafen von Raczynski kam, blieb nicht ohne entscheidenden Einfluß auf mehrere für das Treppenhaus des neuen Museums in Berlin bestimmte Compositionen, indem er sie in der Grundform derselben anpaßte. Dieselbe ward von Merz und Jacoby in Kupfer gestochen.

Aus der nemlichen Zeit stammt eine Sammlung von Zeichnungen zur Cotta'schen Prachtausgabe des Goetheschen Faust und ein Gemälde „Beduinen auf der Wanderung schicken sich zur Jagd auf einen Löwen an", das einzige, in welchem der Künstler seinen Stoff dem Süden entlehnte.

Im Winter des Jahres 1837, welches Kaulbach die Ernennung zum bayerischen Hofmaler brachte, begann der Künstler den Carton zur „Zerstörung Jerusalems", welche für die Fürstin Radczivill in Oel ausgeführt werden sollte. Bekannt ist, welchen Einfluß auf die Entstehung dieser gewaltigen Schöpfung der ältere Goerres hatte, mit dem und dessen Sohn Guido der Künstler damals viel verkehrte. Der reiche Inhalt der Composition veranlaßte Kaulbach Erläuterungen hierzu drucken zu lassen, welche alle jene Bibelstellen vereinigen, nach denen der Künstler seine Darstellungen gegeben hat.

Oben erscheinen auf Wolken die vier Profeten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel als Spruchverkündiger über das halsstarrige Volk, dessen Herz bei ihren Warnungen verstockt blieb. Als Vollzieher des göttlichen Strafgerichtes schweben die sieben Engel mit flammenden Schwertern nieder. Links im Bilde hat die Bedrängniß, die Qual des Hungers, die Verzweifelung, welche die Mutter aus Bethezob den eigenen Säug-

ling ermorden läßt, bereits den höchsten Grad erreicht. Daneben zeigen die Anführer der Juden, Johannes von Gischala und Simon, der Sohn Giora's, die Apathie der Ohnmacht, die Kälte und Gleichgiltigkeit des in Verbrechen erstarrten und erhärteten Gemüthes. Sie hatten die fürchterliche Erfüllung beschleunigt, indem sie die menschlichen und göttlichen Gesetze mit Füßen traten, das Heilige verhöhnten und Gott fluchten, der sie verlassen. Keine Stadt wurde vielleicht hartnäckiger vertheidigt als Jerusalem, aber dennoch mußte es unterliegen und das alte Heiligthum, das Titus so gerne gerettet hätte, stürzte in sich zusammen.

Der Salomonische Tempel steht in Flammen, während Titus von der rechten Seite des Bildes her seinen Einzug über die zerbrochenen Mauern hält. In der Mitte feiern die Römer unter Posaunenschall ihren Sieg und haben bereits auf dem Heiligthum ihren Adler aufgepflanzt. Der Hohepriester ist durch den Fall seines Volkes und Heiligthums zum Gespötte geworden und giebt sich, mit allen Zeichen seiner Würde angethan, eigenhändig den Tod, während ihn Leviten mit Harfen und anderen Geräthen zu seinen Füßen liegend und sitzend umgeben.

Im Vordergrunde rechts zieht eine Christenfamilie unversehrt aus der Stadt. Engel tragen über ihnen den heiligen Gral, das Gefäß der Gnade, aus dem ihnen das Geheimniß ihres Glaubens strahlt, und geleiten sie mit himmlischem Frieden.

Die Zerstörung Jerusalems wurde nicht von Allen gleichgünstig behandelt. Viele glaubten, der Künstler hätte des mythischen Apparates der Profeten und posaunenblasenden Engel entrathen und die Scene der Erstürmung des Tempels gleichwohl in Gestalten, Leidenschaften, Gruppen, Bewegung und Stimmung des Ganzen so behandeln können, daß er dadurch

den Eindruck des in Frage stehenden großen weltlichen Actes, eines Weltgerichtes hervorgebracht hätte, und behaupten, das wäre reiner ästhetisch, tiefer künstlerisch gewesen. Es sind dies die Gegner der symbolischen Richtung im Allgemeinen, welche Kaulbach als den Hauptvertreter derselben bekämpfen.

Aber auch ein anderer Einwurf wurde gegen diese Composition Kaulbach's erhoben, nemlich der, daß dieselbe in einer Anzahl theils nur lose, theils gar nicht mit den anderen zusammenhängender Gruppen oder, richtiger gesagt, selbständiger Bilder zerfalle. Zur Begründung dieser Behauptung wurde namentlich auf die bekannte Christengruppe hingewiesen, welche in so unzweifelhaft unabhängiger Weise auftrete, daß sie von Merz sogar gesondert gestochen wurde. Und in der That muß man bei aller rückhaltlosen Anerkennung der Genialität der von ungewöhnlicher Gedankenfülle, Kraft des Geistes und Tragik der Empfindungen zeugenden Composition zugeben, daß dieser Vorwurf nicht aus der Luft gegriffen ist.

Kaulbach vollendete die Farbenskizze der Zerstörung Jerusalems im Jahre 1838 und ging im folgenden Jahre nach Rom, um dort Studien für die Ausführung des Bildes zu machen, wobei ihn eine Anzahl seiner tüchtigeren Schüler begleitete, darunter auch A. Teichlein, der sich später als Kunstschriftsteller hervorthat. Kaum zurückgekehrt schritt Kaulbach mit der ihm eigenen Energie und Ausdauer an die Arbeit, welche ihn gleichwohl bis zum Jahre 1846 vorwiegend in Anspruch nahm. Sein Vetter Friedrich Kaulbach, der sich einen wohlbegründeten Ruf als Bildnißmaler erwarb, fertigte eine größere Zeichnung des Bildes, deren der treffliche Stecher Merz zu seiner Nachbildung mittels des Stichels bedurfte.

Neben seiner Zerstörung Jerusalems entstanden damals mehrere kleinere Arbeiten, so eine „Befreiung Jerusalems durch

die Kreuzfahrer", „Christus in der Vorhölle", „Anakreon mit der Geliebten" und die fünfte der „römischen Elegien" Goethe's, aus welcher Kaulbach die Zeilen zum Gegenstande seiner Darstellung wählte:

Oftmals hab ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt.

Auch hier ging er über die Grenzen des Wirklichen zum Symbolischen hinaus, indem er dem Dichter und seiner Geliebten Genien mit Leuchter und Früchten beigesellte, wodurch er zwar die Composition in ihren Linien abrundete, aber auch zugleich von dem rein realistischen Charakter des Goetheschen Gedichtes abwich.

Goethe vermied schon zu einer Zeit, in welcher nicht blos die französischen, sondern auch die deutschen Dichter um eines Liebesliedchens halber noch den ganzen Olymp in Bewegung setzen zu müssen glaubten, allen mythologischen Apparat aus Grundsatz und führte lediglich Amor und Luna in seinen lyrischen Gedichten ein, so auch hierin dem besseren Geschmack Bahn brechend. Und darin liegt neben der staunenswerthen Objectivität des Dichters eines der Hauptmomente, weshalb uns Goethesche Dichtungen so unmittelbar ansprechen und gewissermaßen anheimeln. Denn in dem mythologischen Apparat Schiller's und vieler Zeitgenossen liegt selbst für den mit der antiken Welt Vertrauteren gleichwohl immerhin etwas Fremdes, der modernen Anschauungs-, Empfindungs- und Ausdrucks-Weise gegenüber künstlich Gemachtes. Dagegen vergessen wir über Goethe's Dichtungen so ganz und gar, daß sie erfunden, denn die innere und äußere Realität und Wahrheit des Gedankens tritt uns nirgend prägnanter und bewältigender hervor als gerade bei ihm. Wenn Goethe in seinen Maximen sagt, der eigentliche

Werth der sogenannten Volkslieder sei der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind, daß dieses Vortheils aber der gebildete Dichter sich auch bedienen könnte, wenn er es verstünde, so sieht man daraus, daß die bei ihm sich vielfach findenden Anklänge an das Volkslied nichts Zufälliges, sondern das Ergebniß der Werthschätzung und des Studiums desselben sind.

Im echten Volksliede findet sich oft eine an's Wunderbare grenzende Tiefe der Anschauung der Natur bei gleicher Versenkung in das Gemüthsleben neben einfachster Form der äußeren Erscheinung, und darin liegt der Grund, warum sie so eigenthümlich anmuthen und trotz aller Naivetät des Gedankens fesseln und ihn zwingen, diesem, der oft nur halb angedeutet ist, durch alle seine Folgerungen nachzugehen. Allerdings ist die bildende Kunst ihrer Natur nach allezeit auf eine präcisere Darstellung angewiesen und liegt das bloße Andeuten, das in der Poesie so energisch zu wirken vermag, nicht völlig in seiner Sfäre. Aber gleichwohl ließe es sich denken, daß ein Künstler von vorwiegend naiver Begabung von ähnlichen Principien ausgehend, wie das Voltslied, Wirkungen der bedeutendsten Art erzielte, aber er müßte, um Goethe's Worte zu gebrauchen, es auch verstehen, seine Motive ebenso unmittelbar der Natur zu entnehmen, wie jenes. Und damit stünde gerade wieder jener realistische Zug, der jetzt durch die Kunst geht, in vollem Einklange, denn das Einfache verlangt auch eine einfache, das Natürliche eine ungeschmintte Darstellung, — einfach in Linien und Farbe. —

Das Thier als Kunstmotiv ist so alt wie die Kunst überhaupt. Die mit Farbe ausgefüllten Reliefs in den Tempeln und Königsgräbern zu Theben und El-Rab, in den Palästen

von Khorsabad und Nimrud, von Persepolis und Ellora, welche Stiere, Rosse, Widder, Löwen, Elefanten und Kameele nicht blos naturgetreu, sondern auch in lebensvoller Auffassung darstellen, bezeugen das, ganz abgesehen von den Werken der eigentlichen Malerei, welche das Thierleben zum Gegenstande haben und deren erste Anfänge wir schon in Egypten finden

Wohl haben schon Künstler vor Kaulbach sich der Thiergestalten zur Darstellung menschlicher Lebensbeziehungen, Leidenschaften und Thorheiten bedient, keiner von ihnen aber hat ihn darin erreicht, geschweige übertroffen. Ihm gebührt das Verdienst in seinen Zeichnungen zum Reinecke Fuchs und noch mehr in seinem Kinderfries im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin einen ganz neuen Weg eingeschlagen zu haben.

Das deutsche Volk ist innerlich zu tief und ernst angelegt, um das komische Heldengedicht stark zu cultiviren; wo es dasselbe pflegt, ist die Satyre das vorwiegende Element desselben und der in ein heiteres Gewand gekleidete letzte Zweck regelmäßig die Geißelung der Verkehrtheiten des menschlichen Lebens. Die Deutschen besitzen in Folge dessen aus der älteren Zeit nur zwei bedeutendere komische Heldengedichte und merkwürdiger Weise bewegen sich beide, Heinrich von Alkmar's Reineke de Vos und Georg Rollenhagen's Froschmäuseler, im Thierleben, wohl zum Theile wenigstens deshalb weil sich hier den Dichtern die Möglichkeit darbot die Geißel der Satyre schärfer und gewuchtiger zu schwingen, ohne Conflicte der ernstesten Art hervorzurufen.

Goethe fühlte sich zu Anfang der Neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts vom Reinecke Fuchs so kräftig angezogen, daß er 1792 daran ging das prächtige Thierepos in sein „geliebtes Deutsch" zu übertragen und es so zum zweiten male zum Eigenthum der Nation zu machen. Kein Künstler der Welt aber eignete sich in so hohem Grade zum Illustrator desselben als

gerade Kaulbach mit seiner so lebhaft ausgesprochenen Neigung einerseits zur Satyre, andrerseits zur Symbolik. In diesen Blättern sprudelt eine solche Fülle von köstlicher Laune, schlagendem Witze und beißender Satyre, wie in keinem andern seiner Werke und wenn er hiezu sich einem eingehenden Studium des trefflichen Ridinger unterzog, so ist der ihm von seinen Gegnern gemachte Vorwurf einer unrechtmäßigen Benutzung desselben doch ein vollkommen ungerechtfertigter. Uebrigens liegt es in der Natur der Sache, daß das Thier als Motiv für diese Art von Symbolik seines eigentlichen Charakters entkleidet, um nicht zu sagen beraubt werden muß und daß der Künstler es auch in seiner Fysiognomik nur so weit unverändert läßt, als dieselbe als Hebel für die humoristische oder satyrische Wirkung brauchbar erscheint.

Kaulbach's Illustrationen zum Reinecke Fuchs fielen in eine Zeit, in welcher sich in der politischen wie in der kirchlichen Atmosfäre eine elektrische Spannung erzeugt hatte, welche jeden Tag mit einer Explosion drohte. Dies trug nicht wenig dazu bei, daß seine Blätter ungeheure Sensation machten. Während das Gedicht staatliche und kirchliche Zustände neben rein menschlichen zum Ziele seiner scharfen Angriffe macht, glaubte man Kaulbach habe dieselben sogar noch individualisirt, was freilich für die Richtigkeit seiner Charakteristik spricht, aber auch nicht verfehlte, ihm in gewissen Kreisen unzählige Feinde zu machen.

Der Ausgangspunkt der Münchener Malerschule ist wie allgemein bekannt das Wandgemälde, darin liegt oder lag doch Jahrzehnte hindurch ihre Kraft wie ihre Schwäche. Cornelius hatte die seit der Zeit der großen Meister fast ganz in Vergessenheit gerathene Frescomalerei gewissermaßen neu entdeckt und in den Malereien der Casa Bartholdy, wie wir oben gesehen haben, zur Anwendung gebracht. Die Frescomalerei unterscheidet

sich von der erst in neuerer Zeit vom Oberbergrathe von Fuchs in München erfundenen Stereochromie nicht nur in technischer, sondern auch in ästhetischer Beziehung sehr bedeutend.

Die Frescomalerei, d. h. die Malerei auf nassen Kalk, ist mit ihren milderen Farbentönen und gedämpfteren Farbenscalen so recht dazu geschaffen dem idealistischen Inhalte des Wandgemäldes gerecht zu werden. Bei der Stereochromie dagegen werden die Farben nicht auf den noch nassen Kalk aufgetragen und trocknen nicht mit diesem zugleich auf, sondern es wird die zu bemalende Wandfläche vollständig mit Kalk beworfen und nach dessen Trocknen abgerieben. Auf den so entstandenen körnigen Grund werden dann die Farben aus Stoffen, welche mit der zur Fixirung anzuwendenden Kieselsäure eine chemische Verbindung nicht eingehen, aufgetragen, wobei die Wandfläche während des Malens durch Bespritzen mit destillirtem Wasser fortwährend feucht erhalten wird. Ist das Ganze vollendet, so wird es mit einer Auflösung von Kieselerde (Wasserglas) bespritzt und so der ganzen Fläche eine steinartige Festigkeit gegeben.

Die in solcher Weise hergestellten Bilder zeigen nun eine tiefere, wärmere und entschieden mehr coloristische Wirkung als die Frescobilder und damit einen Charakter, der sich dem der Oelbilder auffallend nähert.

Während München das unleugbare Verdienst hat, der wiedererweckten Frescomalerei zuerst in Deutschland größere Wandflächen zur Verfügung gestellt zu haben, kann Berlin nur die Anerkennung der Thatsache für sich in Anspruch nehmen, daß es München zuerst hierin nachfolgte, indem es die Schinkel'schen Wandgemälde in dem in den Jahren 1824 bis 1829 von Schinkel erbauten Museum schaffen ließ. Dagegen bleibt Berlin die allerdings zweifelhafte Ehre, im Treppenhause des Neuen Mu-

seums von Stüler die Stereochromie zuerst in größerem Maßstabe zur Anwendung gebracht zu haben.

Ihrer Natur nach sind Wandgemälde dazu bestimmt, einen gegebenen Raum zu schmücken. Von dieser Anschauung aber wich Stüler grundsätzlich ab, als er dem Treppenhause seines Neuen Museums Maße gab, welche zu dem ganzen Bau in gar keinem Verhältnisse stehen. Es springt sofort in die Augen, daß die Kaulbach'schen Wandgemälde hienach nicht bestimmt sind, das Treppenhaus zu schmücken, sondern daß das Treppenhaus um der Wandgemälde willen, so wie es dasteht, gebaut wurde. So machte er den Zweck zum Mittel, das Mittel zum Zweck, und schuf ein Mißverhältniß, das nicht ohne weitere bedenkliche Folgen blieb.

Schinkel hatte für sein Museum eine Reihe von Compositionen entworfen, welche im Treppenvestibul, in der Vorhalle, sowie im oberen Treppenvestibul ausgeführt wurden. Da das Museum Kunstdenkmäler enthält, so können die Schinkel'schen Compositionen allerdings als eine Art Einleitung oder Vorbereitung für das Studium dieser Kunstdenkmäler gelten, was sie freilich in nur höchst mangelhafter Weise sind, da in ihnen weder eine innere Beziehung zu der Bestimmung des Museums, noch auch der Versuch zu erkennen ist, das Interesse der Besucher für die Kunstdenkmäler tiefer zu erregen.

Kaulbach dagegen stellte sich in seinen Wandgemälden im Treppenhause des Neuen Museums die grandiose Aufgabe das allgemeine Menschenthum zu veranschaulichen, die Entwickelungsgeschichte der Cultur der Menschheit in ihren Hauptmomenten und Hauptvertretern symbolisch darzustellen.

Niemand wird in Abrede stellen wollen, daß dieser Gedanke ein bedeutender, ganz des Meisters würdiger ist, der wie wenige deutsche und außerdeutsche Künstler eine klare und richtige Vorstellung von dem letzten Ziele der modernen Kunstentwickelung

hat. Aber eine andere Frage ist die, ob der Kaulbach zur Verfügung gestellte Raum im Neuen Museum zu Berlin der richtige Platz war, diesen großen Gedanken auszusprechen, und diese Frage muß entschieden verneint werden.

Die sechs von Kaulbach dort dargestellten Momente aus der Culturgeschichte der Menschheit sind bekanntlich: die Trennung der Sprachen und Rassen im „Thurmbau zu Babel", „die Blüthe Griechenlands", „die Zerstörung Jerusalems", „die Hunnenschlacht", „die Kreuzfahrer vor Jerusalem" und schlüßlich „das Zeitalter der Reformation."

Wie viel redliche Mühe man sich auch geben mag zu erforschen, wo der rothe Faden ist, der diese culturgeschichtlichen Momente mit dem Inhalte des neuen Museums d. h. mit den dort aufbewahrten reichen Kunstschätzen verbindet, man wird schlüßlich hoffnungslos davon abstehen müssen. Nur eine einzige Composition „die Blüthe Griechenlands" kann wegen der darin niedergelegten Andeutungen auf die hellenische Kunst in einigen Bezug zu der Bestimmung des Gebäudes gebracht werden, bezüglich der übrigen ist und bleibt es eine pure Unmöglichkeit, einen wenn auch noch so entfernten Zusammenhang mit dem Museum zu ermitteln.

Das muß ein Künstler wie Kaulbach nothwendig selbst gefühlt haben und er suchte dem Mißstande dadurch abzuhelfen, daß er im selben Raume eine Anzahl symbolische Gestalten anbrachte: „Venus", „Isis", „Architektur", „Malerei", „Plastik", „Grafik", „Geschichte" und „Wissenschaft". Was er aber damit gutmachte, verdarb er wieder, indem er ihnen „Solon" und „Moses" beigesellte, die doch gewiß mit der Kunst nicht das Mindeste zu schaffen haben. Auch die „Sage" und „Poesie" sind hier nicht ganz an ihrem Platze, jedenfalls erscheint die Gesellschaft als eine sehr gemischte und bunte.

Aber Kaulbach ist auch seinem Grundgedanken der symbolischen Darstellung der allgemeinen Culturentwickelung nicht getreu geblieben. Allerdings widmete er die eine Wand dem Alterthum, die zweite dem Mittelalter und die dritte der neueren Zeit. Aber bezeichnet auch der Thurmbau von Babel die Verbreitung der Cultur nach Rassen im Allgemeinen und der aus Jonien kommende, den Hellenen neue Götter bringende Homer den Beginn der hellenischen Cultur, so ist der Sprung auf die Zerstörung Jerusalems doch ein viel zu weiter, und wollte der Künstler in der Hunnenschlacht, was freilich kaum zu glauben, den Untergang der römischen Cultur bezeichnen, so bliebe dagegen wohl mit Recht einzuwenden, daß dies ein ganz eigenthümlicher und absonderlicher Weg war, den Ansprüchen gerecht zu werden, welche die tief eingreifende römische Culturperiode an dieser Stelle machen durfte. Ebenso wenig können Geschichtskundige damit zufrieden sein, daß Kaulbach Carl den Großen zum Repräsentanten Italiens und Friedrich II von Preußen zu dem Deutschlands erhob. Solche Inconsequenz und Widersprüche fallen gerade an einem Künstler doppelt empfindlich auf, dessen Gedankentiefe anderwärts überrascht. Was aber insbesondere die Einschiebung der „Hunnenschlacht" und der „Zerstörung Jerusalems" betrifft, so wird man von selber um so unangenehmer berührt, als beide Compositionen bekanntlich schon existirten, als Kaulbach die Ausschmückung des Treppenhauses des Neuen Museums übertragen ward.

Es war im Frühling 1847, als Kaulbach mit seinem Gehilfen M. Echter München verließ und über Salzburg, Wien, Prag und Dresden nach Berlin ging, um sich an die Ausführung des großen Auftrages zu machen, welche ihn bis zum Jahre 1863, freilich mit öfteren Unterbrechungen, beschäftigte.

Die großen historischen Compositionen im Treppenhause des

Neuen Museums sind durch den Stich so allgemein bekannt geworden, daß man über deren spezielleren Inhalt füglich hinweggehen kann. Doch scheint es hier am Platze Einiges über das denselben zu Grund liegende Princip zu sagen. Das kann aber nicht geschehen ohne etwas weiter auszuholen.

Faßt man den Begriff historische Composition als eine solche, welche einen historischen Gegenstand behandelt, so kann man zwar füglich davon absehen, daß dieser Gegenstand ein religiöser, ein symbolischer oder aber ein eigentlich historischer sein mag, wird aber nie aus den Augen verlieren dürfen, daß es ohne ideale Größe des Gegenstandes keine historische Kunst giebt.

Die von Kaulbach in Schwung gebrachte symbolisch-historische Compositionsweise erscheint als Ergebniß der nothwendigen Reaction gegen die Inhaltslosigkeit und Langweiligkeit der profanen Historienmalerei der Neuzeit und hat somit im Allgemeinen ihre vollste Berechtigung. Unterstützt aber wird sie von der Sicherheit und dem Fluß der Linienführung, von dem Hinwerfen der Composition, als könnte sie gar nicht anders sein als sie wirklich ist. Die Frage ist nur, ob er hierin nicht zu weit ging, wobei freilich zu seinen Gunsten angeführt werden könnte, daß bekanntlich jede Reaction die Grenzen des Angemessenen zu überschreiten pflegt.

Soll die moderne Kunst auf der Höhe ihrer Zeit stehen und sich dort erhalten, so kann sie dies nur, wenn sie sich ihrem Inhalte nach in die Idee vertieft.

Kaulbach suchte nach einer Form, um seine filosofische Anschauung der Weltgeschichte künstlerisch darzulegen und fand sie im Symbol. Aber das Symbol enthält nicht die Idee selber, sondern nur die äußerliche Beziehung auf die Idee und steht seiner Natur nach mit Allem, was Stoff ist, in Widerspruch. Je mehr es vom Stoffe Umgang nimmt, um so kräftiger muß es hienach wirken und

um so weniger sich für die Malerei eignen, da ja diese unter allen Darstellungsmitteln, welche die Kunst für ihre Zwecke benutzt, dasjenige ist, welches am meisten vom Stoffe herübernimmt.

- Man hat zur Vertheidigung dieser Art von Malerei sich auf Raffael bezogen, der ja in seiner Schule von Athen und in der Disputa sogar so weit gehe, daß nicht blos über die Persönlichkeit einzelner Figuren, sondern sogar über deren Geschlecht Zweifel bestehen. Aber dieser Einwurf dürfte nur den Werth haben zu zeigen, daß es Raffael nicht sowohl um das symbolisirende Element zu thun war als um die Großheit der Composition und die Schönheit des Colorits. So können wir vor der Schule von Athen, vor der Disputa u. s. w. stehen und des Urbinaten gewaltigen Geist mächtig auf uns wirken lassen, ohne uns auch nur im mindesten darum zu bekümmern, wen Raffael mit dieser oder jener Figur darstellen wollte. Die symbolischen Compositionen Raffael's sind so bedeutend, nicht weil, sondern obgleich sie symbolische sind.

Kaulbach dagegen steht auf einem Standpunkte, der von dem Raffael's diametral abweicht. Bei Kaulbach liegt der Schwerpunkt im Symbolischen und mit diesem steht das moderne Element der Composition und des Colorites in schneidendem Widerspruch, letzteres namentlich da, wo er sich der oben näher bezeichneten stereochromischen Technik zur Ausführung seiner Composition bedient.

Nirgends aber tritt dieser Widerspruch schärfer hervor als in Kaulbach's Zeitalter der Reformation. Hier verkehren Persönlichkeiten, welche nach Zeit und Raum weit von einander getrennt waren, in einem und demselben Raume und treten im Interesse der malerischen Composition zu einander in Beziehung.

Um das eben Bemerkte näher zu begründen müssen wir den von Kaulbach behandelten Stoff näher in's Auge fassen.

Das Zeitalter der Reformation umfaßt nemlich die ganze große Bewegung der abendländischen Völker, die im sechzehnten Jahrhundert ihren Höhegrad erreicht und in Luther den mächtigsten Ausdruck gefunden hat, deren Anfänge aber weit in's fünfzehnte, ja in's vierzehnte und dreizehnte Jahrhundert zurückreichen und die selbst im siebzehnten Jahrhunderte noch hohe Wogen treibt. Wir befinden uns auf dem Bilde in dem Inneren einer dreischiffigen gothischen Kirche. Auf einer Empore im hohen Chor ist ein Sängerchor aufgestellt; es sind die Meister des protestantischen Kirchengesanges. Unter ihnen, auf erhöhtem Sitze, haben die Vorläufer der Reformation im Halbkreise Platz genommen: Hus, Savonarola, Abälard und sein Schüler Arnold von Brescia, Petrus Waldus, Wessel, Tauler und Wiklef. Vor dem Altar stehen Luther, Calvin und Bugenhagen, ferner Zwingli und Melanchthon; ersterer den Fürsten der reformirten Confession: Albrecht von Brandenburg, Philipp von Hessen u. A., Melanchthon aber den sächsischen Fürsten Friedrich dem Weisen, Johann dem Beständigen, Johann Friedrich dem Großmüthigen, ꝛc. das Abendmahl in beiderlei Gestalt reichend. Hinter den Reformirten steht eine Gruppe Hugenotten mit ihrem tapferen Führer Coligny und weiter links vor dem Pfeiler, der Mittel- und Nebenschiff scheidet, Elisabeth von England. Ihr entsprechend hat an dem entgegengesetzten Pfeiler Gustav Adolf seine Stelle gefunden, so daß hier die Verbreitung des Protestantismus nach dem stammverwandten Norden ihren Ausdruck erhalten. Eine Gruppe englischer Protestanten mit dem Erzbischof Cranmer an der Spitze, schließt sich neben Elisabeth an, während Wilhelm von Oranien und Barneveldt den deutschen Reformatoren sich zuwenden.

Während uns Kaulbach im Mittelschiff seines Domes die

religiöse Bewegung der Zeit vorführt, macht er uns in den Seitenschiffen auf die anderen damit zusammenhängenden großen Erscheinungen im Leben der Völker aufmerksam. So zeigt er uns rechts das künstlerische Wirken in neuem eigenthümlichen Aufschwunge, Dürer und Holbein, Peter Vischer, Leonardo da Vinci und Raffael, Leo X., der geistvolle Beschützer der Künste, daneben Gutenberg mit Setzern und Druckern und dem ersten Druckbogen. Weiter nach vorn folgt nun eine Gruppe von Männern, welche dem Studium der Sprache und der Dichtkunst sich gewidmet. Da stehen Erasmus von Rotterdam und Reuchlin und auf ihre Reden hören Shakespeare und Cervantes, Ulrich von Hutten, Thomas Morus und Andere; Petrarca aber zieht aus einem griechischen Sarkofag ein Manuscript des Homer hervor und neben ihm werden die Kunstbestrebungen der Renaissance im Studium der antiken Bildwerke, ja sogar im Versuch die Saiten der griechischen Lyra zu rühren angedeutet Aber unbekümmert darum sitzt ganz voran der ehrliche Nürnberger Schuster Hanns Sachs, ernst und sinnig aus dem reinen Bronnen deutschen Gemüthes und nur aus ihm seine Gedanken und Reime schöpfend.

In dem linken Seitenschiffe hat die Wissenschaft Platz genommen. Copernicus zeichnet sein Weltsystem an die Wand; Galilei, Kepler, Newton erweitern den Gesichtskreis der Himmelskunde und weiter nach vorn steht Columbus, die Hand auf dem Erdglobus, den der neben ihm befindliche Martin Behaimb noch vor der Entdeckung Amerikas gefertigt. An sie schließen sich an: der Geschichtsschreiber Sebastian Frank, der Arzt Paracelsus, der Botaniker Fuchs, der Cosmograf Münster aus Straßburg und Baco von Verulam; auch Agricola, der Mineraloge, fehlt nicht. In dem freien Raum, den die Gruppen vorn lassen, stellte Kaulbach die theologischen

Streiter, an ihre Spitze den Cardinal Contarini, der zur Versöhnung der Parteien nach Deutschland geschickt worden war und nun, die Fruchtlosigkeit seiner Bemühungen erkennend, betrübt sich abwendet. Den Versöhnungsversuch Bucer's aber läßt Kaulbach durch die Hand eines Kriegers durchhauen, so daß Hugo Grotius, der als Verfolgter hier Schutz sucht, nur sehr ungünstige Aussichten hat. Der Gedanke dieser Gruppe ist nicht ganz klar, am einfachsten aber wohl dahin zu deuten, daß nach Erschöpfung aller Versöhnungsversuche das Schwert des dreißigjährigen Krieges seine blutige Arbeit begann.

Man hat dem Künstler zahlreiche Vorwürfe wegen dieser Composition gemacht, namentlich den, daß er auch hier wie in anderen Darstellungen aus der Weltgeschichte seine Hauptperson nicht genugsam betont habe. Dieser Vorwurf hat jedoch seinen Grund darin, daß man annahm, es habe der Künstler die Kirchen-Reformation durch Martin Luther und seine Zeitgenossen darzustellen gehabt, während es sich doch um eine Zusammenstellung aller Agitatoren jener großen und allgemeinen geistigen Revolution handelte, welche den Uebergang vom Mittelalter in die Neuzeit kennzeichnet und wovon die kirchliche Reformation nur einen Bruchtheil bildet.

Kaulbach irrte aber darin, daß er einen so complicirten, alle Gesetze der Raum- und Zeiteinheit absolut verneinenden Stoff, dem es an einem Mittelpunkte fehlt, einheitlich und noch dazu unter Anwendung der Farbe darstellte und sich darüber hinaussetzte, daß es dem Ganzen an dem nothwendigen Requisit der geschichtlichen Möglichkeit gebricht. Er befand sich damit vor dem Dilemma entweder weniger reale Action zu wählen und so in desto größere Beziehungslosigkeit der Figuren zu einander zu gerathen, oder aber mehr Action zu suchen und damit in desto größere historische Unwahrheit zu verfallen. Es

liegt auf der Hand, daß man in diesem Falle sicher in die Charybdis geräth, indem man der Scylla zu entgehen sucht.

Kaulbach hat es sich ehrlich angelegen sein lassen seine Personen mit reellster Bildnißähnlichkeit darzustellen; aber damit ist der Einzelne noch nicht als solcher charakterisirt. Die Composition wirkt nur auf den, der alle dargestellten Charaktere genau kennt, und statt ein großes historisches Werk zu sein ist sie wenig mehr als ein illustrirtes Erinnerungsblatt, was indeß nicht ausschließt, daß die Zeichnung auch rücksichtlich des Costüms viel Stylvolles hat und die Gruppirung in linearischer Beziehung meist sehr glücklich und von einfacher Klarheit ist. Eines muß aber unter allen Umständen gerügt werden, daß der Mittelpunkt des Bildes von leeren Treppenstufen eingenommen ist und daß in die unmittelbare Umgebung Luther's nicht jene Persönlichkeiten gestellt sind, welche als seine Hauptmitkämpfer gelten.

Im Jahre 1863 nahm übrigens der Künstler eine wesentliche Verbesserung an der Stellung und Haltung Luther's vor: während er in dem früheren Entwurfe die Bibel mit beiden Händen hocherhoben über seinem Haupte hielt — wodurch er allzusehr an Rembrandt's Moses erinnerte, der auf die abtrünnigen Juden die Gesetzestafeln zu schleudern droht, hält er jetzt die heiligen Schriften fest und sicher im Arm und deutet mit der auf das Herz gelegten Rechten an, daß er nach dem Zeugniß des Geistes die Wahrheit zu verkünden Muth und Ueberzeugung besitzt. Eine dritte Auffassung Luther's zeigt eine von Kaulbach gleichfalls im Jahre 1863 gemalte Oelskizze. Hier weicht Luther's Gestalt sowohl von der im Berliner Treppenhause als auch von derjenigen auf dem bekannten Carton darin ab, daß der Reformator seine rechte Hand wie betheuernd an die Brust drückt, während er in der herabhängenden Linken die

geöffnete Bibel hält. Auf dieser Skizze sieht man auch die blauen Umrisse der ursprünglich wie auf dem Carton aufrechtstehenden Gestalten Hutten's und Bucer's durch die Uebermalung deutlich hindurchschimmern, was zur Annahme berechtigt, daß Kaulbach bei der Ausführung dieser Skizze zuerst auf den Gedanken kam, Hutten sitzend darzustellen, eine Anordnung, die nicht allzu glücklich scheint.

Ehe wir von dem Zeitalter der Reformation Abschied nehmen, mag es uns wohl erlaubt sein einer charakteristischen Anekdote darüber zu erwähnen. Der Carton war Anfangs Januar 1869 in Newyork ausgestellt und zwar in einem Gebäude, in welchem viel musicirt wird. Eines Tages nimmt eine Dame vor dem Carton Platz und hört eine Zeit lang der Musik im Nebenzimmer zu. Endlich fragt sie eine Nachbarin, ob der Vorhang nicht bald aufgehe. Sie hatte das Zeitalter der Reformation für ein Theaterstück, Kaulbach's Carton aber für den Vorhang gehalten.

Ueber den Carton gerieth Kaulbach mit dem Ministerium des Unterrichts in Berlin in einen Conflict, der jedoch zur Zufriedenheit beider Theile gelöst ward Kaulbach hatte nemlich für sich das Privilegium nachgesucht die Gemälde des Treppenhauses fotografiren zu lassen; das Gesuch war indeß abschlägig beschieden worden und der Künstler war nahe daran dem Ministerium zu erklären, daß er das Bild, wie es im Carton vollendet war, in diesem Falle für sich behalten und für das Treppenhaus des Museums ein anderes entwerfen und ausführen werde.

Es ist oben schon der allegorischen Figuren Erwähnung geschehen, welche Kaulbach als Zwischenbilder im Treppenhause des Berliner Neuen Museums anbrachte. Sie dürfen hier wohl noch einmal erwähnt werden, da einzelne derselben, namentlich seine Sage, zu dem Bedeutendsten gehören, was Kaulbach ge-

schaffen. Ebenso dürfte es am Platze sein der beiden Gestalten „Sculptur" und „Malerei" zu gedenken und zwar nicht blos ihretwegen, sondern auch der dazu gehörigen Friese halber.

Während Kaulbach in seinem bekannten Kinderfriese sich aus dem Ernste des Lebens in das Gebiet des Scherzes hinüberflüchtet und die hervorragendsten Momente der Weltgeschichte humoristisch-satyrisch behandelnd, darin eine Genialität an den Tag legt, welche geradezu als unübertroffen bezeichnet werden muß, stellt er über der Sculptur dar, wie sich zwei Berliner Bildhauer um eine Bestellung raufen, während ein dritter, „der Protectionsjüngling", dazu kommt und den Lorbeer sowie die Arbeit erntet. Zu beiden Seiten sieht man Düsseldorfer und Berliner Kunstgelehrte. Der Fries über der Malerei hat die Repräsentanten der drei Kunstrichtungen zum Gegenstande. Der Berliner Zopf (Kaulbach's eigene Worte), der Düsseldorfer Romantiker und der Münchener Idealist verbünden sich wie die Männer auf dem Rütli mit einem Eid zum Kampf gegen die Tyrannei des Ungeschmacks. Die beiden Gestalten links und rechts nannte Kaulbach in seinem scharfen Humor das erleuchtete Geschlecht der Berliner Aesthetiker. Diese beiden köstlichen von Humor übersprudelnden Compositionen geben Künstlern und Laien zureichenden Stoff zum praktischen Nachdenken über eine zu trauriger Berühmtheit gelangte soziale Seite der Kunst. Ist man doch nur zu gut im Stande, einzelne Verirrungen der Kunst auf anderweitige Lebensverhältnisse zurückzuführen, welche so tief in den Zeitverhältnissen wurzeln, daß man es dem Künstler nicht verübeln darf, wenn er einen wilden, bösen Blick über seine Kunst hinauswirft.

Eine Reihe so großartiger Werke wie die Wandgemälde im Neuen Museum vermochten gleichwohl Kaulbach's unglaubliche Arbeitskraft nicht vollständig in Anspruch zu nehmen. In

den Jahren 1847—1863, während deren Sommermonaten er zunächst mit Münchener Künstlern, namentlich Echter und Muhr, an den Wandgemälden thätig war, entstand eine Reihe anderer theils kleinerer theils auch größerer Arbeiten; zunächst kommt für unseren Zweck seine Schlacht von Salamis in Betracht.

Wie bekannt, ließ König Max II. für das zur Stunde noch unvollendete Maximilianeum von mehreren Künstlern Gemälde ausführen, welche zumeist hervorragende Momente der Weltgeschichte zum Gegenstande haben. Kaulbach wurde „die Schlacht von Salamis" übertragen und der Künstler brachte in diesem 33 Fuß langen und 19 Fuß hohen Oelbilde wieder seine volle Eigenthümlichkeit zum Ausdruck, indem er sich nicht auf die Darstellung der geschichtlichen Thatsache beschränkte, sondern alle Beziehungen, die durch Geschichte und Sage, durch Ursache und Wirkung den Zusammenhang der Begebenheiten darstellen, in ihrer Wechselwirkung anschaulich zu machen suchte. So begegnen wir denn auf diesem Werke neben Themistokles und seinen Gefährten, den durch die Luft schwebenden Geistergestalten der Aiakiden als Kampfeshelfern und sehen Poseidon selber dem fliehenden Perserkönig die Kette höhnend entgegenhalten, die er in seinem Uebermuth als Zeichen der Unterjochung des Meeres in die Fluthen geworfen. Xerxes flieht, während sich Satrapen und Weiber flehend und hilfesuchend um ihn drängen, von seinem stolzen Throne. Im Vorgrund aber geht seine mächtige Flotte mit Allem, was sie trägt, rettungslos zu Grunde. Es läßt sich schwer sagen, welche von den vielen, mit großem Geschick, aber häufig nur äußerlich verbundenen Gruppen der Künstler am meisten betonen wollte; fast hat es den Anschein als ob er die Gruppe des eben in den Wellen versinkenden Harems des Perserkönigs mit besonderer Vorliebe behandelt hätte, wie er denn das sinnliche Element mit großer Gewandtheit zu handhaben

versteht. Auch meinen Viele, es wäre möglich gewesen den Gedanken ohne ein solches Uebermaß von Figuren auszusprechen. Aber trotzdem und wenn auch das Bild durch Vertheilung des Lichts in zwei große Massen nicht an Ruhe gewinnt, so muß es gleichwohl zu den hervorragendsten Erscheinungen der neueren historischen Kunst gezählt werden.

Als König Ludwig I. von Voit die neue Pinakothek erbauen ließ, um darin seine reiche Sammlung von Gemälden neuerer Meister unterzubringen, gab er Kaulbach den Auftrag die Außenwände des Gebäudes mit Frescobildern zu schmücken, welche bestimmt waren, geschichtliche Erinnerungsmomente der modernen Kunst darstellen, speziell aber das regenerirende Wirken der Münchener Schule in allen Kunstzweigen während seiner Regierungsperiode zum Gegenstande haben und eine Anzahl von Bildnissen bedeutender Künstler unserer Zeit enthalten sollten. Die Art und Weise, in der Kaulbach seinen Gegenstand behandelte, hat einen Sturm in der Presse gegen ihn heraufbeschworen, wie derselbe in Kunstsachen noch nie erlebt worden. Als Vorkämpfer seiner Gegner trat Julius Schnorr von Carolsfeld auf mit so schweren Anklagen, daß selbst Kaulbach's ergebenste Freunde nicht alle zu widerlegen vermochten. Gewiß ist, daß Kaulbach hier seiner beißenden Satyre gegen Lebende und Todte den Zügel in einer Weise schießen ließ, die es seinen Gegnern doppelt leicht machte ihn anzugreifen.

Die Gemälde sind in Folge der Ungunst der Witterung größtentheils ihrem Ruine nah; in der neuen Pinakothek selbst aber befinden sich die von Kaulbach verkleinert in Oel ausgeführten Skizzen, welche die Kunstanstalt Piloty und Löhle in München im Jahre 1862 in Albert'schen Fotografien mit erläuternder Beschreibung herausgab. Keines seiner größeren Werke ist verschiedener beurtheilt worden als dieser sein kunst-

geschichtlicher Freskencyklus. Wenn er von den einen geschmäht und verketzert von den andern geliebt und bewundert worden, so hat das seinen natürlichen Grund in Kaulbach's eigenthümlicher Stellung zur Geschichte und ihrer Auffassungsweise.

Man dürfte diese Compositionen entschieden günstiger beurtheilen, wenn sie einfache Oelbilder und nicht Fresken an den Außenseiten eines der heutigen Kunst gewidmeten Gebäudes wären und sohin auf monumentale Bedeutung und Würde Anspruch machten. Kaulbach's Gegner hatten vollkommen Recht, wenn sie gegen eine solche Darstellungsweise der Geschichte in der monumentalen Kunst Verwahrung einlegten. Aber auch abgesehen davon bliebe immer noch die Frage offen, ob diese Auffassung nicht weniger zersetzend und negirend hätte sein sollen, ob bei allem Humor nicht doch eine größere Begeisterung für die Sache der deutschen Kunst, eine größere Objectivität darin hätte herrschen sollen. So wie sie sind, sind sie ein Product ihrer Zeit und erklären sich aus des Künstlers damaliger Stellung zu der übrigen Münchener Künstlerschaft. Freilich wäre es geeigneter gewesen, wenn sich Kaulbach hätte entschließen können, die Wiedergeburt der deutschen Kunst in ernsten und großen historischen Zügen darzustellen. Die Compositionen beginnen mit dem siegreichen Kampfe der neuen Kunst gegen den Ungeschmack der Zopf- und Perückenzeit, d. h. mit einem Bilde, das selbst ein Zopf comme il faut genannt werden muß, zeigen uns im zweiten die nicht ohne Anachronismus zusammengestellten deutschen Künstler bei ihrem Einzuge in Rom, im dritten Bilde dieselben bei ihren Studien in der ewigen Stadt und vom Rufe zur Theilnahme an den großen Unternehmungen des Königs überrascht, im vierten aber den königlichen Kunstbeschützer von ihnen die dargebrachten Kunstwerke entgegennehmend; das fünfte und sechste Bild läßt uns die Münchener Maler und

Architekten in der Ausführung ihrer Werke sehen, während wir auf dem siebenten Rauch und Schadow sowie Thorwaldsen begegnen; das achte und neunte Bild führt uns die Erzgießerei und Glasmalerei vor, die in München hervorragende Pflege gefunden haben.

Wie nachsichtig man auch gegen die satyrische Richtung im Wesen Kaulbach's sich verhalten mag, man muß Schnorr beipflichten, wenn er sagt, die Kaulbach'sche Auffassung der Wiederentwickelung der deutschen Kunst seit Anfang dieses Jahrhunderts sei „in den meisten Theilen wie im Ganzen unwahr und beleidigend für die Nation."

Seit das germanische Museum in Nürnberg auf der Grundlage der zur Benutzung überlassenen reichen Privatsammlung seines Gründers, des Freih. von und zu Aufseß entstanden, hat es keinen bedeutenderen Schritt vorwärts gethan als den durch den Erwerb der großen schönen Karthäuserkirche mit ihren Nebenkapellen, welche selbst ein höchst schätzbares kirchlich germanisches Monument bildet und nun zu einer in ihrer Art einzigen und würdigen Kunsthalle geworden ist. In Kaulbach stellte sich auch alsbald (1859) der schmückende Meister ein, indem er die Kunsthalle mit seinem in seltener Vortrefflichkeit ausgeführten großen Wandgemälde: „Die Leiche Kaiser Karl's des Großen in der Gruft zu Aachen, besucht von Otto III." zierte.

Während der Künstler in der Hauptsache von seiner Schlacht von Salamis in Anspruch genommen war und nebenbei sich mit den Zeichnungen „Goethe's Frauengestalten" für Bruckmann beschäftigte, fand er noch Zeit eine tief ernste Composition zu schaffen. Zur selben Zeit als Carl Piloty die letzte Hand an seinen „Nero auf den Trümmern Roms" legte, entstand im Sanctuarium des Kaulbach'schen Ateliers, unbeobachtet von den Blicken Uneingeweihter ein Werk, das ohne Zweifel zu Kaul-

bach's bedeutendsten Leistungen zählt. Es ist um so interessanter, als es zugleich die Gelegenheit verschafft die Grundverschiedenheit zweier neben einander hinlaufenden Kunstrichtungen gewissermaßen mit Einem Blicke zu überschauen.

Man hat sich vielseitig daran gewöhnt in Nero nur den Schlächter und Mordbrenner zu sehen und darüber vergessen, vielleicht auch nie gewußt, daß diese Seite des berüchtigten Imperators nicht sein ganzes Wesen kennzeichnet, das als eine unerhörte Mischung von Grausamkeit und feinem ästhetischen Sinne, von Zerstörungstrieb und Genußsucht, von maßloser Selbstüberschätzung und Sinnenlust, von unbegrenzter Menschenverachtung und an's Läppische streifender Eitelkeit und Gefallsucht erscheint. Nero war kein gewöhnlicher Mensch und darf deshalb nicht mit dem gewöhnlichen Maße gemessen werden. Selbst der Brand Roms ist mehr als gemeine Brandstiftung; dem an Formenschöne gewohnten Auge des Despoten waren die winkeligen Straßen der Stadt mit ihren theilweise noch strohbedeckten Hütten ein Gräuel. Es sollte ein neues Rom entstehen, ihm zur Augenweide und zu ewigem Ruhme. Die erbärmliche Kriecherei und Schmeichelei des Volkes hatte alles Rechtsbewußtsein in ihm erstickt und so wählte er den kürzesten weil raschesten Weg sich des verhaßten Anblickes zu entledigen. Zeus schleudert seinen Donnerkeil auf die Wohnungen der Menschen, warum sollte Nero, ebenso ein Gott wie jener, nicht Aehnliches thun, namentlich wenn er schon die Absicht hat an die Stelle der Lehmhütten Marmorpaläste zu setzen?

Kaulbach hat es sich nun zur Aufgabe gestellt, alle diese Gegensätze zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden und damit Nero's ganzen Charakter auf das Prägnanteste auszusprechen. Aber er hat sich nicht damit begnügt, sondern zugleich des Kaisers Stellung zum Christenthum gekennzeichnet, nicht als

etwas Zufälliges, von außen Kommendes, sondern als das Product des innersten Widerstreits zwischen Beiden. Indem er aber das Christenthum, wenn auch als momentan unterliegend, doch mit der Strahlenkrone des Triumfes geschmückt zeigte, brachte er das versöhnende Element in sein Werk, dessen Piloty's Gemälde leider entbehrt. In diesem schreckt uns der Sieg des Lasters über die Tugend zurück, vor Kaulbach's Compositionen fühlen wir, daß dieser Sieg nur ein vorübergehender, ja nur ein scheinbarer ist und daß die Wahrheit schon jetzt über die Lüge triumfirt. So wenden wir uns denn zum Entwurfe.

Vor der säulengeschmückten Façade seines Palastes, zu dem eine breite Treppe emporführt, steht der Kaiser als Apollo Musagetes, in faltenreiche Frauenkleider gehüllt, die Strahlenkrone des Gottes auf dem Haupt, das er in dithyrambischer, von einem Blitz des Wahnsinns durchzuckter Begeisterung hoch emporhebt. Seine Linke greift mächtig in die Saiten der Leyer, welche ein schöner Knabe hält, seinen Gesang zu begleiten, während er mit der Rechten die blumenbekränzte Weinschale schwingt. So steht er, umgeben von leichtgekleideten, wollüstig lockenden Weibern, die ihm schmeichelnd Blumen zuwerfen und auf dem Altar der Liebesgöttin dem neuen Gotte opfern, ein Don Juan auf dem Throne des Weltreichs, mitten im Genusse nach neuen Genüssen lechzend, berauscht von schrankenloser Macht, er selber sein eigener Gott. Ihm zur Rechten steht jener Tigellinus, der Rom in Brand steckte und nun dem Gesange seines Herrn und Meisters, katzenbuckelnd, jeder Zoll ein Schurke, Beifall klatscht. Neben diesem sehen wir eine Gruppe Senatoren und anderer Großen des Reichs, unter ihnen den zum Vorleser herabgewürdigten Consul, Grauen und Verzweiflung im Blick, weniger vielleicht für den Kaiser besorgt als um sich für den

Tag, an welchem das verruchte Treiben sein Ende erreichen wird. Und doch wie besorgt sind die Höflinge, der Herr möge an ihrer ernsten bekümmerten Miene Anstoß nehmen. Daß aber Rom noch immer Römer in seinen Mauern beherbergt, das zeigen uns jene ernsten Gestalten links auf der Plattform, die wie ein drohendes Ungewitter anzuschauen. Noch ahnt Nero es nicht, als es aber mit blitzesschwangeren Wolken über dem Haupte des Rasenden heraufzog, da hatte er wenigstens noch Seelenstärke genug, sich selbst den Tod zu geben, die Welt beklagend, die ihn so früh verlieren müsse. Den huldigenden Weibern schließen sich rechts im Bilde Lictoren und Insignienträger an; ihre Züge verrathen nordische Barbaren. Noch stützen sie mit der ungebrochenen Kraft unverdorbener Naturen den morschen Thron, weil sie es noch wollen. Aber sie scheinen es zu ahnen, daß ihr Volk das Weltreich zertrümmern könnte und werde. In ihren Händen sind die Wölfin und die Adler Roms ein bitterer Spott, und die Aufschriften S. P. Q. R. und Divus Nero der schneidendste Hohn. Andrerseits deuten schöne, sich liebkosende Knaben das aus Griechenland herübergekommene Laster an, dem auch Nero nicht fremd war.

Es ist bekannt, welchen persönlichen Antheil Nero an den Hinrichtungen der Christen im Allgemeinen und der Apostel Petrus und Paulus im Besonderen nahm. Er mußte sich in seiner maßlosen Eitelkeit durch die sittliche Würde der Christen bis in's Mark verletzt fühlen und seine Grausamkeit ihnen gegenüber war nicht weniger persönlicher Rache als einem politischen Principe entsprungen. Wie ungewiß auch die Geschichte über die Entstehung des Brandes von Rom uns lassen mag, das Eine steht fest, daß Nero ihn benutzte, um die Christen der allgemeinen Verfolgung preiszugeben. So sehen wir auch auf Kaulbach's Entwurf hinten die rauchenden Trümmer

Roms und im Vordergrunde die Leiden der Christen. Auf der Treppe des Palastes hat der Tod ein junges Christenweib neben ihren zwei Kindern ereilt, im Sterben hat sie noch das Kreuz an die Brust gedrückt. Ganz vorne links haben sie einen Glaubenstreuen an einem Feigenbaum gekreuzigt; schon spielt ein Lächeln der Verklärung um seinen Mund, da naht die geliebte Gattin und reicht dem Verscheidenden das Kind zum letzten Kusse empor — eine Gruppe von tiefergreifender Wirkung. Daneben erscheint Petrus kopfüber an das Kreuz geheftet, das schon aufgerichtet werden soll. Um ihn drängen sich zur letzten Umarmung, zum Abschied für diese Spanne Zeit, die ihnen der Verfolger noch gönnt, die Jünger und Freunde. Weiter rechts baut sich eine reichbewegte Gruppe um Paulus, in welchem sie ihren Gipfelpunkt findet. Er flucht, seine Rechte hoch zum Himmel hebend, gegen Nero gewendet, dem heidnischen Gräuel, der ihn umgiebt, und wenn auch auf des Kaisers Geheiß bereits ein Hauptmann herbeieilt, den Kühnen zu ergreifen und zum sicheren Tode zu führen, in dieser gewaltigen Gestalt, die kühn und siegessicher wie ein Fels aus brandendem Meer emporragt, spricht sich der ganze künftige Triumf des Christenthums in großartigen Zügen aus. Als eine bedeutende Episode erscheint auch die Wechselwirkung zwischen den Christen im Vordergrunde und einem schönen Mädchen, das zu der Frauengruppe neben Nero emporsteigt, um ihre Huldigungen und ihre Genüsse zu theilen. Im selben Augenblicke sieht sie sich erkannt; sie hält einen Augenblick inne, sucht sich den Blicken der Glaubensgenossen zu entziehen, aber — es ist zu spät, sie ist ihrem Schicksale verfallen und verloren.

Wenn ich in Kaulbach's großartiger Schöpfung recht gelesen, so war vielleicht die Gegenwart nicht ohne Einfluß darauf: fehlt es doch auch heute nicht an weltgeschichtlichen Charakteren,

die in maßlosem Egoismus sich selbst und ihr selbstsüchtiges Streben zum Angelpunkte der Welt zu machen suchen, und deren Macht nur darum über die Grenzen des Gewöhnlichen hinausgeht, weil weder Lüge noch Verrath, weder Meineid und sonstiges Verbrechen gescheut wurde, um an's Ziel zu gelangen. Aber — Dies irae, dies illa solvet saecla in favilla!*)

Hier ist auch einer großen Kohlenzeichnung zu erwähnen: „die Ermordung Cäsar's", welche durch Klarheit der Auffassung, Abrundung der Composition und insbesondere Schärfe der Individualisirung eine sehr hervorragende Stellung einnimmt.

Was uns aber dies Werk besonders nahe legt, ist das Nichtvorhandensein aller symbolischen Apparate, von deren Anwendung der Künstler ausnahmsweise Umgang nahm. Dann mag es auch am Platze sein jener Compositionen zu gedenken, welche Kaulbach für die Villa Donner in Altona schuf. Dieselben stellen Momente aus dem Leben Karl's des Großen dar, wobei wir wieder der symbolisirenden Richtung Kaulbach's begegnen. Das erste zeigt uns Karl in Mitte seiner Familie, deren Mitglieder Musik treiben, während ausgezeichnete Männer der Wissenschaft den Kreis vergrößern. In der zweiten Composition „die Erstürmung der Eresburg" erscheint Kaiser Karl als Held mit hochgeschwungenem Schwerte über die Trümmer der Irmensäule dahinjagend. In der dritten sehen wir den Kaiser in St. Peter zu Rom Gericht über die Kirchenfürsten halten; in der vierten den Kaiser die hilflosen Landleute gegen die räuberischen Normannen beschützen. An diese vier historisch gehaltenen Compositionen reihen sich eben so viele dem Sagenkreis entnommene. Das erste schildert die bekannte Romanze

*) Mit obigen Worten schloß ich vor zehn Jahren meine Betrachtungen über Kaulbach's Nero; zehn Jahre später erlebte Frankreich sein Sedan!

von Einhardt und Emma; das zweite die Heldenthaten des jungen Karl im Kampfe gegen die Mauren; das dritte entnimmt sein Motiv dem Uhland'schen Gedichte „Klein Roland“: das vierte endlich behandelt den Heldenschlaf des großen Kaisers im Untersberg.

Wir kommen nun zu einer Reihe von Compositionen, in denen Kaulbach Shakspeare, Goethe und Schiller illustrirte, und welche ihm von den verschiedensten Seiten eine Last in der That nicht unbegründeten Tadels zuzogen.

Die sogenannte Shakspeare-Gallerie entstand zu Anfang der fünfziger Jahre. Niemand wird behaupten wollen, ein so reich begabter Mann wie Kaulbach sei eines tieferen Verständnisses der gewaltigen Schöpfungen des unsterblichen Briten unfähig, aber eben so wird Niemand, der seinen Dichter ganz kennt, sagen, die Kaulbach'schen Gestalten träfen mit denen überein, welche sich seine eigene Fantasie auf Grund der Lectüre Shakspeare's gebildet hat. In diese Miranda und Lady Macbeth, in diesen Ariel und Trinculo, in diesen Prinz Arthur und Macbeth hat Kaulbach so viel von seinem eigensten Wesen, von seiner Auffassungs- und Ausdrucksweise hineingelegt, daß schlüßlich Kaulbach den Shakspeare ganz verdrängte und daß der Kenner Shakspeare's mit Kopfschütteln vor den Gestalten steht, die ihn so fremd anblicken, als hätte er nie den Dichter zur Hand gehabt.

Während Kaulbach's Freunde sich um Carriere schaarten, der diese neuen Schöpfungen nicht hoch genug erheben konnte und dem Künstler dadurch mehr schadete als nützte, brachte die Allgemeine Zeitung eine Reihe von Aufsätzen aus Dr. Emil Braun's Feder, der Kaulbach sehr heftig angriff, und in seinem Eifer vielleicht ebenso zu weit ging als Carriere.

Im Jahre 1860 begann Kaulbach einen größeren Cyclus

von Zeichnungen aus Goethe's Werken, welche der Besteller, Friedrich Bruckmann, unter dem Titel „Goethe's Frauengestalten in fotografischen Nachbildungen herausgab.

Bei aller Anerkennung des mannichfach Schönen, das sich in diesen Compositionen vorfindet, kann man sich doch nicht verhehlen, daß der Goethesche Gedanke in den meisten Blättern nicht getroffen ist. Was diesen Frauengestalten mehr oder weniger allen fehlt, das ist namentlich jener unnennbare Reiz echter Weiblichkeit, jene Zartheit und Keuschheit der Empfindung, welche den Frauengestalten des Dichters eigen ist und ihnen einen unendlichen Zauber naiver Anmuth verleiht.

Auch die Wahl der Charaktere und Situationen, welche Kaulbach traf, giebt Grund zu vielfacher Beanstandung.

Schon das erste Blatt der Sammlung läßt sich derselben ohne Zwang nicht einreihen, denn Goethe's Muse, sie welche ihn zu seinen Schöpfungen begeisterte, kann doch wohl kaum zu den Gestalten gezählt werden, welche er schuf. Um den „getreuen Eckart" einzupassen, verwandelte Kaulbach die Kinderschaar in eine Schaar von Mädchen, was gewiß nicht im Sinne des Dichters lag. Wie seine Wahl gerade auf die nicht allzutief angelegte Eugenie in der natürlichen Tochter fallen konnte, bleibt schwer zu begreifen; wie wir sie vor uns sehen ist sie nichts weiter als ein hübsches Dämchen, das Balltoilette macht. Seine Lili ist so realistisch gedacht, daß man sich vergeblich fragt, wie er bei seiner sonstigen Vorliebe für die Symbolik zu einer solchen Auffassung kommen konnte. Von allen Lesern von Wilhelm Meisters Lehrjahren denkt sich wohl nicht Einer bei der Erinnerung an die wunderbar räthselhafte Gestalt Mignons diese mit den Goldpapierflügeln aufgeputzt und die von Kaulbach beliebte Darstellung des so glücklich im echten Volkstone gehaltenen Haidenröslein streift von dem reizenden Liede allen Duft der Poesie.

Was endlich das Blatt „Goethe in Frankfurt“ betrifft, so bleibt trotz der großen Anzahl von Damen, welche sich gleich dem jungen Goethe auf dem Eise unterhalten, doch dieser die Hauptperson des Bildes.

So willkürlich der Künstler in der Wahl seiner Stoffe verfuhr, ebenso wenig streng hielt er sich an die Auffassung und Darstellung des Dichters bezüglich der einzelnen Gestalten selbst. Ein Künstler, der einen Dichter illustrirt, muß sich mit derselben Gewissenhaftigkeit an sein Original halten wie der Uebersetzer desselben. Seine Aufgabe ist es durch die Mittel der Zeichnung nicht etwa dem Dichter frei nachzudichten, ihm nach Belieben und Gutdünken, wo es ihm in seinem Interesse zu liegen scheint, andere Absichten unterzulegen, sondern die ideellen Gestalten des Dichters in seiner Weise für das Auge sichtbar zu machen. Das ist nur möglich, wenn er sich in die spezifische Anschauungsweise des Dichters versetzt und die Gestalten desselben aus sich verkörpert. Von dieser Pietät ist hier wenig zu sehen, wir begegnen auch viel mehr von Kaulbach'scher als von Goethe'scher Natur. Dieser Mangel an tieferer Charakteristik berührt aber bei der Illustration Goethe's doppelt unangenehm, weil uns der Dichter nach Zeit und Raum so nahe liegt.

Am gelungensten, weil am meisten im Sinne Goethe's gedacht ist unbestreitbar Lotte, das „gute, schöne, übrigens unbedeutende Mädchen“; aber es kommt ein guter Theil der Gesammtwirkung des Blattes auf die allerliebste tiefverstandene Kinder-Gruppe.

Wenn man Kaulbach darum tadelte, weil er das Antlitz seines Gretchens vor dem Muttergottesbilde verdeckte und dasselbe bei seiner Ottilie aus den Wahlverwandtschaften wenigstens theilweise that, so hat man dabei übersehen, daß er in dieser Beziehung die Antike für sich hat. Aber als gänzlich verfehlt

muß das Gretchen im Kirchgang bezeichnet werden. Das züchtige, kindlich fromme Gretchen Goethe's und dieses vornehm einherschreitende Weib in der Tracht einer Patrizierin, mit den Dutzend Schleifchen und Bändchen, mit der koketten Kopfbewegung, welche die schweren Zöpfe weitabfliegen läßt, haben nichts als den Namen mit einander gemein.

Tiefer empfunden ist die Scene aus Götz von Berlichingen mit der buhlerischen Adelheid, wobei freilich eigenthümlich erscheint, daß Kaulbach gerade diese wählte und sich dafür die echt deutschen Frauen Maria und Elisabeth entgehen ließ. Höchst originell, wenn auch vom künstlerischen Standpunkte bedenklich, ist die Thatsache, daß der Künstler seiner Adelheid von Walldorf zweierlei Augen gab, ein liebewinkendes und ein hinterlistig durchbohrendes. Seine Dorothea mit den Auswanderern hat nichts von dem poetischen Dufte, der die verständige jungfräuliche Dorothea Goethe's umgiebt. Kaulbach's Dorothea ist nichts weiter als eine Schauspielerin, der viel mehr an ihrer Toilette als an ihrer Rolle liegt. Um dem Beschauer Tasso's Leonore vorzuführen wählte Kaulbach eine Scene, welche uns von Goethe nur erzählt wird, wahrscheinlich weil sie dem Dichter zu schwach an dramatischem Interesse schien, um sie selbst auf die Scene zu bringen: nemlich die erste Begegnung des Dichters und der Prinzessin. Dieser inhaltleere Hof- und Ceremonienact der Vorstellung Tasso's war es, welcher Kaulbach ein geeigneter Stoff für ein Bild schien!

Das in Kaulbach so wirksame dämonische Element aber kam im Klärchen zum Ausdruck. Das tragische Moment wird bei ihm leicht zum hohlen Pathos. Hier hat er die Klippe glücklich vermieden, weil sich Klärchens Leidenschaft bis zum Wahnsinn steigert, denn Wahnsinn ist es, wenn sie von den Hasenfüßen von Bürgern fordert, sie sollten ihren Egmont zu

befreien mit den eisernen Kämpen des finsteren Spaniers anbinden.

Daß endlich die Scene aus dem zweiten Theile des Faust, welche die Geburt des Euforion behandelt, in concreten Gestalten sich wiedergeben läßt, möchte kaum im Ernste behauptet werden. Den schlagendsten Beweis für das Gegentheil giebt Kaulbach's Arbeit Ist der Gedanke bei Goethe ätherisch, so ward er bei Kaulbach desto materieller.

Einer späteren Zeit, nemlich den Jahren 1865 bis 1867, gehört die Entstehung der Schillergalerie an, welche sich in Auffassung und Behandlung der Stoffe getreulich der Goethegalerie anschließt, so daß auch hier der Gedanke des Dichters vor der glänzenden Ausführung des Zeichners zurücktritt. Kaulbach hat sich übrigens an der von dem thätigen Kunsthändler Friedr. Bruckmann herausgegebenen Schillergalerie nur mit ein paar Blättern betheiligt. So lieferte er eine Scene aus Wilhelm Tell, aus Don Carlos und aus Maria Stuart. Die übrigen Illustrationen rühren von seinen Schülern A. Müller, Theodor Pixis, Jaeger u. A. her. Bald darauf wurde Kaulbach vom Könige Ludwig II. beauftragt, eine Fortsetzung dieser Blätter zu geben.

Kaulbach mit seinen schwunghaften zum Pathetischen geneigten Wesen schien dem farbenreichen Schiller näher zu stehen als dem plastischen Goethe und man war deshalb auch zu der Annahme berechtigt, daß seine Illustrationen zu Schiller den Charakter der Schiller'schen Dichtungen tiefer erfassen und klarer zum Ausdruck bringen würden.

Es ist schon öfter angedeutet worden, daß Kaulbach sich mit größerer Leichtigkeit in der Darstellung heftiger Leidenschaft, ja geradezu des Excentrischen und Dämonischen bewege als in der Behandlung ruhiger Gemüthszustände. Das bewährt sich

denn auch wieder bei seinen Compositionen aus Schiller's Dramen. So behandelte er aus Tell die Scene, wo der von des Landvogts Reitern verfolgte Baumgarten den Fischer vergebens beschwört ihn über den See zu führen, bis Tell erscheint und das Wagestück unternimmt. Er hat hier mit Glück den Aufruhr in den geängsteten zur Verzweiflung getriebenen Menschen und in den empörten Elementen einerseits und die selbstbewußte Kraft und Seelenruhe im Tell andrerseits sich gegenüber gestellt. Eine zweite Composition ist dem Don Carlos entnommen und schildert den Augenblick, in welchem König Philipp mit den Fürsten und Granden in's Gefängniß tritt und ihm Carlos über der Leiche des geliebten Freundes die leidenschaftliche und vernichtende Rede hält. Die Gestalt des Königs, der dem Sinken seiner Kräfte seinen eisernen Willen freilich erfolglos entgegensetzt, gehört ohne Zweifel zu den gelungensten Arbeiten des Künstlers.

Für die Bruckmann'sche Schillergalerie zeichnete Kaulbach ferner „Maria Stuart's Begegnung mit der Königin Elisabeth im Garten zu Fotheringai", für den König Ludwig II. wählte er Maria Stuart's Abschied von den Frauen vor ihrem Gang zum Schaffot und machte sich's im letzteren Falle so bequem, daß er seinen Lord Leicester wie es scheint durchpausen ließ Seine Maria Stuart erscheint in der ersten Composition in der ganzen Raserei des schwer gereizten Weibes und es ist allerdings die Frage, ob der Anblick dieses höchsten Affectes sich vom ästhetischen Standpunkte aus rechtfertigen läßt; jedenfalls gewann die Composition durch die Kraft der Gegensätze. Wie Kaulbach im Allgemeinen bedeutende Beziehungen liebt, so ließ er auch hier es an einer solchen nicht fehlen; die jungfräuliche Königin bricht wie zufällig mit der linken Hand eine Rose, womit der Schluß der Tragödie zureichend angedeutet ist.

Am wenigsten gelungen von allen dahin einschlägigen Arbeiten erscheint seine „Jungfrau von Orleans“ im Augenblicke der Vision, welche ihr die Himmelskönigin vor Augen führt. Unsere Zeit ist im Allgemeinen der religiösen Malerei nicht mehr hold und der Sinn dafür ist den Künstlern nicht weniger abhanden gekommen als dem Publicum. Man dürfte es deshalb Kaulbach, der ja doch seine Zeit recht wohl kennt, wahrhaft verübeln, daß er den Versuch gemacht hat, in einer Richtung zu schaffen, welche seinem innersten Wesen vollkommen fremd ist. Noch weniger aber kann man damit einverstanden sein, daß er seiner Jungfrau einen sinnlich exaltirten Ausdruck gab, der Schiller's Auffassung schnurstracks widerspricht.

An die Aufträge des Königs Ludwig II. zu Compositionen aus Schiller's Tragödien reihten sich im Jahre 1866 andere, bezüglich Darstellung von Scenen aus Richard Wagner's Tondichtungen, deren erste eine Scene aus Tristan und Isolde giebt.

Im October 1868 war in der Glasmalereianstalt zu München ein großes Glasgemälde, für das Parlamentshaus in Edinburg bestimmt, ausgestellt, zu welchem Kaulbach den Entwurf geliefert. Der Gegenstand war ungünstig genug, es handelte sich um eine jener Staatsactionen, die einen Künstler, der sich nach Leben und Bewegung sehnt, in gelinde Verzweiflung versetzen können. König Jacob V. eröffnete im Jahre 1532 den Civilgerichtshof in Edinburg und diesen gewiß sehr feierlichen Act hatte Kaulbach darzustellen, was er denn auch in folgender Weise that. In weiter Halle, welche die den britischen Inseln eigenthümliche Form des gothischen Styles zeigt, erhebt sich ein reich vergoldeter Thron, auf dem der König mit Mantel, Krone, Scepter und Reichsapfel in etwas stark theatralischer Haltung sitzt. Auf den Stufen des Thrones liegen Blumenkränze; wer

sie dahin gelegt, ist nicht ganz klar, es müßten denn die Bischöfe und Richter gewesen sein, die dort stehen. Damit doch irgend etwas an eine Handlung erinnert, läßt Kaulbach den einen Richter knieend eine Urkunde halten, die ein nebenanstehender Bischof segnet. Auch an Rittern und Gelehrten fehlt es nicht; jene über und über gepanzert, diese in faltenreiche Talare gesteckt. An sie reihen sich die dii minorum gentium, als da sind Domherren u. dgl. Der Künstler scheint die ganze Gesellschaft selbst herzlich langweilig gefunden zu haben und deshalb hat er zu beiden Seiten des Thrones Galerien angebracht und sie mit hübschen Weibern besetzt. Diesen macht die ganze Geschichte gleichfalls wenig Spaß und sie sind denn auch so klug mit einander und einigen Cavalieren zu plaudern, denen es da oben weit behaglicher erscheint als unten zwischen den Herren mit Insul, Barett und Hermelin. Da war denn Kaulbach wieder in seinem Element und man begegnet aller Orte jener Kaulbach'schen Familienähnlichkeit der Gesichtszüge mit dem bekannten Ausdrucke, der halb sinnlich, halb koboldartig ist.

Eine sehr verschiedene Beurtheilung erfuhr Kaulbach's „Caritas" (1868). Unter den drei göttlichen Haupttugenden ragt die „Liebe" über ihre Schwestern „Glaube und Hoffnung" hervor, und so hat sie auch R a f f a e l in seiner Predella der Grablegung in der Galerie Borghese zum Mittelpunkte seiner Compositionen gemacht. Sie erscheint als die reinste edelste Empfindung; es ist nichts Irdisches an ihr, sie ist ganz eine Tochter des Himmels. Das Geschlechtliche an ihr tritt so in den Hintergrund, daß wir uns dessen kaum mehr bewußt werden. Im Gegensatz dazu ist Kaulbach's Caritas ganz Weib in des Wortes sinnlichster Bedeutung; ein Weib das Liebe verlangte und gewährte. Umsonst suchen wir in diesen Zügen den Ausdruck jenes göttlichen Ursprunges, der sie von ihrer irdischen Schwester

unterscheidet. Und wenn Kaulbach gar so weit ging, daß er einen halberwachsenen Jungen die überströmende Milch von der Brust wegschlürfen läßt, so war das ein Mißgriff, der sich ebenso schwer begreifen als entschuldigen läßt. Mag man sich immerhin an den schönen üppigen Formen der Kaulbach'schen Weiber erfreuen; an dieser Stelle hätte man gerne auf die volle Brust und die drallen Arme verzichtet und ein so großer Knabe, der gegen alle Natur nach der Mutterbrust verlangt, ist zum mindesten eine widerliche Erscheinung wenn nicht etwas Schlimmeres.

Wie reizend Kaulbach's Kindergestalten meist sind, ist bekannt; reizendere als die, welche seine Caritas umgeben, hat er vielleicht nie geschaffen. Dagegen liegt in dem Faltenwurf der Gewandung etwas Conventionelles, mit dem man sich schwer befreundet. Auch möchte man glauben, die Draperie des Schooßes der Hauptfigur sei ohne alle Rücksicht auf das natürliche Gewicht des prächtigen Jungen gezeichnet, der zwischen den Knien der Mutter steht. Das Bild ging um den Preis von zwanzigtausend Gulden an einen Herrn Robasko in Boston über.

Auch an einen „Todtentanz" hat sich Kaulbach gemacht. Waltet in dem eines Holbein und anderer alter Meister ein furchtbarer Ernst, so hat seiner Naturanlage getreu Kaulbach in seinen bezüglichen Compositionen seiner skeptisch-ironischen Anschauung vom Tode Ausdruck gegeben. Das thut er, indem er zeigte, wie der Tod den Gelüsten des ersten Napoleon nach der Weltherrschaft ein Ziel steckt, indem er den Sohn des Eroberers mit sich zieht, noch ehe er die Erbschaft angetreten; indem er den Tod dem großen Eroberer statt der Erdkugel, worauf er sich seine Grenzen steckt, den nackten Schädel reichen läßt; indem er den „protestantischen Tod" vergeblich an die Pforten des Vaticans klopfen läßt, während der „katholische" schon die Hippe über ihm schwingt; das thut er, indem er das Gerippe zum

Hercules macht, der Atlas-Humboldt den „Kosmos" abnimmt.

Dem Jahre 1869 gehört die Illustration zu Walter von der Vogelweide's „Tandaradei" an. Eigentlich ist hier der Ausdruck Illustration nicht am Platze, denn Kaulbach's Werk ist eine ebenso unmittelbare Dichtung über das ewige Thema der Liebe wie jene Walter's. Wer die Minnesänger nicht blos aus dem Conversationslexikon kennt, der weiß auch, daß ihre Lieder das „Evangelium des Fleisches", wie Heinrich Heine es geistreich nennt, predigen; ein Evangelium das gerade so alt ist wie das Menschengeschlecht und das von jeher unter Dichtern und Künstlern nicht die wenigsten Priester zählt. „Tandaradei" ist einer jener vielbehandelten Predigttexte, die tausendmal mit mehr oder weniger Glück behandelt wurden und ihr Publicum so lange finden werden, so lange der Begriff der „gesunden Sinnlichkeit" landläufig ist.

Dieses reizende Blatt giebt mir übrigens Anlaß gewisser nicht für das Publicum bestimmter Compositionen Kaulbach's, z. B. seiner „Leda", seiner „Erzeugung des Dampfes", seiner Illustration zu Goethe's „Wer kauft Liebesgötter? u. A. zu gedenken, die von hoher Genialität zeugen, gegen die aber, wie ein bekannter Aesthetiker sagt, die bekannten Radirungen Giulio Romano's noch als Vorlagen für weibliche Zeichnungsanstalten sich darstellen.

Es ist schon früher erwähnt worden, wie sich Kaulbach durch seinen Reinecke viele Feinde gemacht; er hat sie durch seine „Heiligsprechung des berüchtigten Ketzerjägers Don Pedro d'Argues" noch um Tausende vermehrt. Seiner überaus freien politischen wie religiösen Gesinnung mußte die im Jahre 1868 erfolgte Heiligsprechung eines der schrecklichsten Männer der Inquisition ein Gräuel sein und er hat sich dieses peinlichen Eindruckes durch die bezeichnete Composition, welche er in

flüchtigen Zügen an die Wand seines Arbeitszimmers in der k. Akademie warf, zu entledigen gesucht. Der blinde Ketzerrichter tritt von zwei Dominikanern geleitet in dem Augenblicke aus dem Inquisitionspalaste, in welchem wieder eine Anzahl der Ketzerei Angeklagter verbrannt werden soll. Von dem „Heiligen" an, den lasterhafte Krankheiten zerrütteten und den nur noch der Duft schmorenden Ketzerfleisches erquicken kann, bis zu dem letzten dienenden Bruder seines Ordens erfüllt jede Gestalt den Beschauer mit Abscheu und Verachtung Und diesen Eindruck erhöhte der Künstler noch, indem er über den unglücklichen Opfern pfäffischer Herrschsucht die himmlische Jungfrau-Mutter, das Symbol der reinsten und höchsten Liebe zeigt, die sich schaudernd von den Opfernden abwendet, während sie segnend die Hand über die Armen hält, die noch vom Scheiterhaufen aus vertrauensvoll zu ihr emporblicken.

Kaulbach hatte das Bild zu Gunsten der Fröbel'schen Kindergärten in München ausgestellt, wiederholt einlaufende Drohbriefe aber veranlaßten ihn der Ausstellung vor der Zeit ein Ende zu machen.

Im Jahre 1869 erschien im Nikolaischen Verlage zu Berlin ein elegant ausgestattetes Album mit drei Fotografien nach Originalzeichnungen von Kaulbach aus dem Jahre 1849. Zwanzig Jahre lang waren die köstlichen Blätter zum Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzi in den Portefeuilles des Künstlers verborgen gelegen ehe sie einem größeren Publicum bekannt wurden, das ihm zu lebhaftem Danke dafür verpflichtet ist, daß er sie wieder hervorgesucht. Denn da ist der echte, ursprüngliche, kernige Humor, die feine scharf zeichnende Satyre, der harmlose und doch so tief einschneidende Witz des großen Künstlers der den Reinecke Fuchs schuf, und seine

„schöne Corolla“ übertrifft an Anmuth und Keuschheit der Empfindung alle seine späteren Frauengestalten unendlich weit.

Das Märchen selbst aber ist eigentlich gar kein Märchen, sondern eine recht anmuthige und köstliche Ironie auf die Märchendichtung und Sagenpoesie. Napoleon I. und Geheimräthe figuriren in der Geschichte der Liebe des schönen Rattenkönigs Pistillus und der schönen Corolla, der Tochter des Zwergkönigs Worzel, neben allem herkömmlichen Apparat märchenhaften Zaubers und es ist deshalb auch ganz am Platze, daß das Märchen gar keinen Schluß hat, sondern mit der nachfolgenden Stelle schließt: „Sollte die Vereinigung des Prinzen Pistillus und der schönen Corolla wirklich einst stattfinden, so würde daraus ein herrliches Geschlecht von Worzelratten und Rattenworzeln entsprießen. Sollte aber die Profezeiung der Zigeunerin vom Geheimerath in Erfüllung gehen, so darf man eine ganze Reihe von wohlbestallten Referendarien und Assessoren erwarten.“

Mehr als unbillig wäre es der außerordentlichen Fortschritte nicht zu gedenken, welche Kaulbach, dessen erste Arbeiten in Bezug auf die Farbe alle Mängel der Schule des Cornelius zeigten, namentlich in den letzten Jahren nach dieser Richtung hin machte, in welcher insbesondre seine Caritas und die Gartenscene aus Maria Stuart hoch gerühmt werden.

Emil Kirchner,

Architektur- und Landschaftsmaler.

Albert Emil Kirchner ist ein Sohn des schönen Leipzig, von dem Goethe in dankbarer Erinnerung die artigen Worte sagt: „es ist ein klein Paris und bildet seine Leute", und am 12. Mai 1813 geboren. Der Kanonendonner und das Kleingewehrfeuer der drei Octobertage war ein schlimmes Wiegenlied, das ihn eher aus dem Schlaf als in denselben gesungen haben mag. Sein Vater, seines Gewerbes ein Tischlermeister, schickte den Jungen erst in die lateinische Schule Sanct Thomas, in seinem dreizehnten Jahre aber schon in die von dem Director Geutebrück geleitete Bauschule. Indeß war auch hier nicht seines Bleibens; der Junge wollte um jeden Preis Maler werden und da blieb denn dem Vater kein anderer Ausweg, um dem Andrängen desselben zu entgehen als ihn an die Akademie zu schicken, welcher damals der Vater des bekannten Malers Julius Schnorr von Carolsfeld vorstand. Dort nahm der Lehrer Friedrich Brauer so lebhaften Antheil an dem fünfzehn Jahre alten Kirchner, daß er denselben über die für den Elementar-Unterricht im Zeichnen bestimmten Stunden hinaus fast beständig bei sich behielt und ihn unter seiner besonderen Leitung Studien machen ließ. Brauer, ein trefflicher Zeichner und besonders erfahrener Anatom, führte den jungen Kirchner denselben Weg und so saß dieser gar manchen Tag in den Hörsälen der Anatomie und übte sich fleißig nach dem Skelett. Kirchner hat dem väter-

lichen Freunde allezeit ein dankbares Andenken bewahrt. Ein Mann, der wie Brauer an sich selbst eiserne Strenge übte, mußte auf das weiche Gemüth des Jünglings einen weit über die Lehrjahre hinaus dauernden Einfluß üben.

Von Leipzig wendete sich Kirchner nach Dresden, um dort seine weitere Ausbildung zu suchen, und lernte die Landschafter und Professoren an der Kunstakademie Johann Christian Dahl und Caspar David Friedrich kennen.

Dahl, ein geborener Norwege, war dem damals in der Kunst eingerissenen Idealismus gründlich abhold und wußte die seinen Bildern hie und da mangelnde höhere Einheit und stylistische Schönheit der Composition durch überraschende Unmittelbarkeit der Darstellung zu ersetzen, mit welcher er eine sehr correcte Zeichnung, eine Färbung von seltener Tiefe und einen in allen Theilen meisterhaften Vortrag verband.

Friedrich, ein Vorläufer Lessing's, entwickelte in seinen Werken eine tief melancholische, aber immer geistig lebendige Romantik der Poesie, welche den Beschauer mächtig ergriff. Am stärksten war er in nächtlichen Scenen, öden Waldpartien, Seestürmen, Mondbeleuchtungen u. s. w.

Zwei so innerlich bedeutende Männer konnten nicht ohne Einfluß auf das empfängliche Gemüth Kirchner's bleiben. Namentlich sein Umgang mit Friedrich war es, der ihn, zum großen Verdrusse seiner früheren Lehrer, bestimmte, sich entschieden der Landschaftsmalerei zuzuwenden.

Von Münchens Rufe angezogen, machte er sich in Gesellschaft mehrerer Freunde und Studiengenossen 1832 dahin auf den Weg, erst neunzehn Jahre alt. Doch mußte er München schon nach Jahresfrist wieder verlassen und nach Leipzig zurückkehren, um seiner Militärpflicht zu genügen Hier fand er sich mit Genelli und Preller zusammen, und verband sich mit

ihnen durch Bande der innigsten Freundschaft. Als Genelli nach einiger Zeit sich entschloß seinen ständigen Aufenthalt in München zu nehmen, folgte ihm Kirchner im Jahre 1834 und siedelte gleichfalls dahin über.

Kirchner hatte schon früher viele Studien im Gebiete der Architektur gemacht, die ihn immer lebhaft anzog. In Leipzig war er mit Dr. Puttrich bekannt geworden, der eben ein Werk über mittelalterliche Bauten unter der Feder hatte und ihn zu mannigfachen Zeichnungen dieser Art veranlaßte. In Folge dessen gewann allmählig der Hang zur malerischen und romantischen Architektur die Oberhand.

Von München aus besuchte Kirchner oft die nahen Alpen und studirte dort längere Zeit. Größere Ausflüge führten ihn nach Verona und Venedig. Erst später lernte er den Rhein kennen und nahm, von der malerischen Schönheit des Heidelberger Schlosses angezogen, mehrere Sommer dortselbst seinen Aufenthalt.

Die Architekturmalerei, wie sie sich im Laufe der Zeit allmählig zu einem selbständigen Kunstzweige entwickelte, hat drei Wege offen, um an ihr Ziel zu gelangen. Entweder beschränkt sie sich ausschließlich auf die Darstellung von Bauwerken und behandelt die Natur ringsum nur als Nebensächliches, oder sie schließt selbe wie im Interieur ganz aus, oder aber sie setzt Menschenwerk und Natur zu einander in Beziehung, um so ihre Gedanken auszusprechen.

In den beiden ersten Fällen liegt natürlich das Gewicht ausschließend auf den architektonischen Formen. Mittels Reproduction der von gewissen Völkern und in gewissen Culturperioden ausgebildeten Style giebt uns der Künstler ein Bild der Völker wie der Zeiten nicht blos, sondern es liegt auch in seiner Macht im Beschauer wie bestimmte Gedanken, so gewisse von ihm beabsichtigte Gemüthsstimmungen zu erwecken. Er ver-

setzt unsere Fantasie nach seinem Willen in ferne Länder und in ferne Zeiten und erweckt in unsrem Herzen die von ihm beabsichtigten Gefühle der Heiterkeit oder der Trauer.

Setzt der Maler die Natur zum Menschenwerke in Beziehung, so kann dies in doppelter Weise geschehen, je nachdem er derselben eine größere oder geringere Bedeutung beilegt und in Fällen der ersteren Art kann unter Umständen die Grenze zwischen Landschaft und Architekturbild manchmal nur sehr schwer zu bestimmen sein.

Kirchner liebt es, in der Anwendung aller dieser Einzelarten seines Kunstzweiges zu wechseln, nur das Interieur cultivirt er wenig oder gar nicht. Seine Hauptstärke aber besteht in der Verbindung der landschaftlichen Natur mit der Architektur zum Zwecke malerisch-romantischer Wirkung. Der hervortretendste Charakter seiner Bilder ist ungewöhnliche Klarheit und Eleganz der Zeichnung bei kräftig satter Farbe. Wie er Wasser- und Oelfarben mit gleicher Leichtigkeit behandelt, so führt er auch den Stift in einer Weise, die man nur mit dem Worte Grazie bezeichnen kann.

Zu den bedeutendsten unter des fleißigen Künstlers zahlreichen Werken gehören die von König Ludwig für die neue Pinakothek in München erworbenen großen Bilder aus dem Heidelberger Schloß und ein Sonnenuntergang über Verona aus den ersten fünfziger Jahren, seine „Piazzetta in Venedig“ (1863) in der Galerie des Freiherrn von Schack in München und seine „Fontana di ferro in San Giovanni in Valle zu Verona“ (1869). Während die Trümmer des kurfürstlichen Schlosses den Beschauer in eine wehmüthig-ernste Stimmung versetzen, lacht ihm aus den italienischen Städten frisches freudiges Leben entgegen und zieht ihn sympathisch über die Alpen.

Das Schillerjubiläum des Jahres 1859 veranlaßte die Cotta'sche Buchhandlung zur Herausgabe der Schiller'schen Gedichte mit fotografisch vervielfältigten Originalzeichnungen hervorragender Künstler. Unter diesen befand sich neben Schwind, Carl Piloty und Anderen auch Kirchner und lieferte dazu mehrere werthvolle Blätter. Auf einem bildete er in einer größeren landschaftlichen Composition den Schluß des filosofischen Gedichtes „der Spaziergang" nach, ein zweites zeigt „den Gang nach dem Eisenhammer", ein drittes behandelt das Gedicht „Pompeji" und verräth eine überraschende Kenntniß der antiken Architektur. Als Staffage wählte er ein feierliches Opfer auf offener Straße, wobei er nicht blos das öffentliche Leben, sondern auch den rein privaten Charakter des Gottesdienstes zeichnete, was er dadurch aussprach, daß naheſtehende Gruppen von Bürgern dem Opfer keinerlei Aufmerksamkeit zuwenden.

Gleichzeitig mit den bezeichneten Compositionen entstand eine Reihe vorzüglicher Aquarellen für ein von der Gesellschaft der bayerischen Ostbahnen dem damaligen Director derselben Herrn von Denis gewidmetes Album. Es galt dabei, verschiedene an den Ostbahnen gelegene Orte mit möglichster Naturtreue wiederzugeben. Die künstlerische Brauchbarkeit der Objecte war für die Wählenden sehr Nebensache und so hatte Kirchner eine höchst schwierige Aufgabe zu lösen. Man muß diese Punkte aus eigener Anschauung kennen um Kirchner's Verdienst ganz würdigen zu können, der den an sich unbedeutendsten Partien mittels der verschiedenartigsten Stimmungen eine Weihe der Poesie gab, welche gleichwohl ihren natürlichen Charakter nicht im Mindesten verändert.

Kirchner, der elegante Zeichner, weiß auch die Radirnadel mit Gewandtheit und Sicherheit zu führen und betheiligte sich an dem in den vierziger Jahren gegründeten, aber leider nach

kurzem Bestande wieder eingegangenen Radirverein in München lebender Künstler. Versuche denselben neuerdings wieder in's Leben zu rufen, scheiterten an der Theilnahmslosigkeit der dortigen Künstler, was um so mehr bedauert werden muß, als gerade in unsern Tagen die Zeichnung der Stimmung gegenüber vielfach in nicht zu billigender Weise vernachlässigt wird, so daß man allen Grund hätte das bekannte Wort „ein Maler müsse malen können" dahin umzuändern, ein Maler müsse zeichnen können.

Im Jahre 1869 lag Kirchner längere Zeit nicht ungefährlich danieder, doch hat darunter seine Productionskraft glücklicher Weise nicht gelitten.

Johann Kirner,

Genremaler.

Das genrehaft gezeichnete Lebensbild eines an sich bedeutenden Menschen bietet (ganz abgesehen von seiner Bedeutung im öffentlichen Leben) stets noch ein eigenthümliches allgemeinmenschliches Interesse dar, weil sich in ihm mit größeren oder geringeren Abweichungen die Entwickelung und die Kämpfe des Menschen unserer heutigen Civilisation in mikrokosmischer Weise abspiegeln. Und diese Entwickelung, diese Kämpfe zu beobachten, die Hindernisse und Anspornungen, welche aus ihnen entspringen, in ihrer Wirkung auf den Charakter und das innerliche wie äußerliche Leben des Menschen zu studiren — dürfte in mancher Beziehung von nicht geringerem Interesse sein, als die großen Schaustellungen der sogenannten Weltgeschichte in's Auge zu fassen, deren Coulissen uns nur zu oft über den kleinsten Mechanismus der hinter ihnen verborgenen Maschinerien, d. h. der für die Großthaten der Helden obwaltenden Motive und der für ihre Ausführung angewandten Mittel in Täuschung erhalten.

Wenn wir daher in diesen anspruchslosen Blättern manche Punkte in der Lebensentwicklung einzelner Künstler mit einer fast stilllebenartigen Detailausführung behandeln, so darf man den Grund davon nicht sowohl in der vorzugsweisen Bedeutung des betreffenden Künstlers als vielmehr in der allgemein-menschlichen Bedeutung solcher Entwickelungsfasen und Krisen suchen,

in denen sich so viele andere Lebenswege und Berufswendungen berühren.

Die Berge des Schwarzwalds und der urzuständliche Charakter der Verkehrsmittel innerhalb desselben hatten die friedlichen Bewohner nicht gegen die Folgen schützen können, welche jahrelange Kriege nothwendig nach sich zogen. Das ohnehin nicht reiche Land war allmählig noch mehr herabgekommen; der Handel mit Uhren, damals überhaupt noch nicht so lebhaft wie jetzt, war in's Stocken gerathen, und dazu hatten Soldaten aller Nationen bei Gelegenheit ihrer bald mehr bald minder anhaltenden Durchmärsche die nie überfüllt gewesenen Vorrathskammern der Städter und Landleute gleich rasch leeren geholfen. Es läßt sich leicht denken, daß ein Kleinbürger, wie Kirner's Vater, der neben seinem Gewerbe einen nur sehr unbedeutenden Localhandel trieb, in solchen Zeitläufen kein Vermögen erwarb, sondern alle Hände vollauf zu thun hatte, sich, sein Weib und neun Kinder redlich zu ernähren. Trotz alledem bewahrte sich derselbe eine Heiterkeit des Gemüthes, welche ihn in keiner Trübsal verließ und, gepaart mit tüchtigem wackeren Sinn, überall gerne gesehen sein ließ. Die Mutter dagegen, nach Frauenart mehr nach innen gewendet, war stilleren ernsteren Sinnes, unermüdlich in liebetreuer Pflege und ihren Kindern mit streng religiösem Sinne als nachahmenswerthes Muster vorwandelnd.

Solchen Eltern ward am Johannistage des Jahres 1806 unser Künstler in dem kleinen Städtchen Furtwangen im badischen Seekreis geboren. Die ersten Jahre seines Lebens verflossen ohne erhebliche Ereignisse. Die noch immer vorkommenden Einquartierungen allein brachten eine Abwechselung in den gewohnten Gang der Familie, den Kindern, der bunten Uniformen wegen, um vieles erfreulicher als den Eltern. Wenn es auch damals mit der Erfüllung der Schulpflicht noch keineswegs so

streng genommen wurde als heute, und der Schulbesuch mehr von der Einsicht der Eltern, als von dem Einflusse der Polizei abhing, so kam doch auch für den kleinen Johann der Zeitpunkt, an dem er sich von seinen Spielen trennen und zur Schule wandern mußte. Freilich wußte man damals noch nichts von den hellen freundlichen Schulhäusern, welche jetzt auch das ärmste Pfarrdorf schmücken. Die Schule ward meist im Privatzimmer des Lehrers abgehalten, wohl auch bei größerer Schülerzahl im Tanzsaal des Dorfwirthshauses, wo denn Kirchweih- und Hochzeitsfestlichkeiten erwünschte Ferien brachten. Mit der Persönlichkeit der Lehrer ward es in ähnlicher provisorischer Weise gehalten. Stabile, von Stadt oder Gemeinde bestellte Lehrer kannte man, wenigstens auf dem Lande, noch nicht. Hier und da zog sich ein verwundeter und beurlaubter Corporal vorübergehend in seine Heimat zurück und übernahm die Function eines Lehrers; bisweilen unterzog sich ein ehrsamer Schuhmacher oder Schneider der Jugendbildung.

So war denn nur wenig zu versäumen, als der Vater seinen Sohn außer dem Hause unterbrachte und derselbe dem Schulbesuch entzogen wurde. Die vier Jahre, welche Kirner nun auf den Bergen seines geliebten Schwarzwaldes zubrachte, gehören zu den glücklichsten seines Lebens. Umgeben von einer bedeutenden, theilweise selbst großartigen Gebirgsnatur, entfaltete sich in dem Knaben ein reiches inneres Leben, um so mehr als er viel allein war. Schon als er noch bei seinen Eltern lebte, hatte sich ein lebhafter Formensinn an ihm gezeigt, der sich durch Nachbildung dessen, was ihn umgab, mittelst Kreide und Kohle, auf Stubenböden und Wänden Luft machte. Bei seinen Gängen durch den Ort bildeten die Schaufenster zweier Uhrenschildmaler das Ziel seiner Wallfahrt. Die bunten Malereien, welche auf den Zifferblättern der wohlbekannten Schwarzwälder-Uhren pran-

gen, waren der Gegenstand seiner unverholensten Bewunderung; Schildmaler zu werden, war der höchste Wunsch seines Herzens. Nun war er allein auf seinen Bergen. Wohl war ihm der Anblick jener für ihn so reizenden Gemälde entzogen, dagegen rollte die Natur ein täglich wechselndes vor seinen Augen auf. Er versuchte auf flachen Steinen, auf einem Stücke Brett nachzubilden, was ihn umgab. Ein wanderndes Theater, das sich in die Thäler des Schwarzwalds verirrt, gab neue Anregung; es wurde mit allen Acteuren und Actricen, bald größer bald kleiner nachgebildet und der Gegenstand der Bewunderung und des Neides der Kameraden, welche sich des Abends bei dem glücklichen Besitzer zusammenfanden, der zugleich die Vorstellung erfand und leitete.

Diese Periode war von tiefer Bedeutung für den nachherigen Künstler.

Jahrelang nur in sehr geringem Verkehr mit Anderen war er darauf angewiesen, mit den tausend Fibern eines theilnahmebedürftigen jugendlichen Herzens die Natur zu fassen und in ihr seine Gefährtin, seine Freundin, sein Alles zu sehen. Eine Fähigkeit war es insbesondere, welche er schon damals erwarb und welche ihn auf seiner Kunstlaufbahn so wesentlich förderte, die zu beobachten. Noch spät erinnerte sich Kirner dieser Zeit mit Rührung und Freude und gestand, daß keine wiedergekehrt war, in welcher die Liebe zu Allem, was ihn umgab, inniger gewesen, als damals. Ein glühender Auf- und Niedergang der Sonne, eine stillerhabene Mondnacht konnte den Knaben, dessen Fantasie von so viel Bedeutendem lebhaft angeregt war, in einen Zustand der glückseligsten Trunkenheit versetzen. In jener Zeit war es, daß in ihm zuerst die poetische Ader sich regte, welche ihn später drängte, dem sei es von außen Geweckten, sei es im Gemüthe Entsprungenen durch Form und Farbe Gestalt zu geben.

Nach etwa vier Jahren kehrte er zu seinen Eltern zurück.

Die Frage über die Wahl seines Berufs trat mehr und mehr in den Vordergrund und hier zeigte sich nun eine Verschiedenheit der Meinungen der Eltern, welche endlich durch den Einfluß eines der wackeren Familie befreundeten Mannes, des Professors Baumann, auf eine für des Knaben unwiderstehliche Neigung günstige Weise gelöst wurde.

Wie die Verhältnisse der Familie gestaltet waren, konnte jedoch für's Erste noch nicht daran gedacht werden, den Sohn in eine größere Stadt zu schicken und ihm den nöthigen Vorunterricht im Zeichnen geben zu lassen. Es erübrigte nichts, als für ihn auswärts eine Unterkunft zu suchen wobei er eine Art Vorschule durchmachen konnte. Zu diesem Zwecke trat Kirner zuerst bei einem Chaisenmaler zu Freiburg im Breisgau in die Lehre und vertauschte nach einiger Zeit seinen Meister mit einem Stubenmaler in Villingen im Seekreis. Wenn des Knaben Wiß- und Lernbegierde natürlich weder dort noch hier zureichende Nahrung fand, da er fast ausschließlich mit den unbedeutendsten Dingen, wie Farbenreiben u. dgl. beschäftigt wurde, und wenn er sich dabei unmöglich zufrieden finden konnte, so war ja doch ein Schritt zur Realisirung seiner Wünsche geschehen.

In Augsburg blühte damals unter Clemens Zimmermann's Leitung die von dem Freiherrn v. Schätzler großmüthig unterstützte Kunstschule, an der unter Anderen Rugendas der Aeltere wirkte. Dahin wanderte denn im Jahre 1822 Kirner, von seinem Vater mit einer Summe ausgestattet, welche nach Bestreitung der Reisekosten kaum ausreichte, ihn mit dem Nothdürftigsten zu versehen. Aber der sechzehnjährige Jüngling brauchte gar wenig zu seinem Glück, hatte er doch die Möglichkeit gefunden, seiner Neigung sich ganz hinzugeben. Mit welchem Eifer er sich den Studien widmete, geht aus dem Umstande hervor, daß er bereits am Ende des ersten Jahres mit der ersten Me-

daille ausgezeichnet und ihm diese Ehre auch im darauffolgenden zu Theil wurde. Damit hatte Kirner das Bewußtsein gewonnen, daß er den richtigen Weg eingeschlagen. Mit dieser Ueberzeugung wuchs sein Muth und seine Thatkraft. Da er seinen Eltern so wenig als möglich zur Last sein wollte, sein Aufenthalt in Augsburg aber doch mit für ihn erheblichen Kosten verbunden war, so lag Kirner viel daran sich seinen Unterhalt selbst zu verdienen In Augsburg war nicht daran zu denken, er machte sich also auf den Weg in die Heimat, um dort als Porträtmaler aufzutreten. Das Unternehmen hatte guten Erfolg; die Leute waren, wie sein Vater meinte, von jeher eitel auf ihre Fysiognomie und der junge Maler gar bescheiden in seinen Ansprüchen auf Honorar. Fand sich unten im Thale Niemand mehr, der sich verewigt sehen wollte, so wohnten auf und über den Bergen auch noch Leute, darunter mancher alte Freund und Bekannte aus früherer Zeit, welche einen blanken Gulden daran setzten. Ein Aufenthalt von fast einem Jahre daheim verschaffte Kirner die zur Uebersiedelung nach München (1824) nöthigen Mittel und der junge, strebsame Mann hatte die Freude zu sehen, daß sein Fleiß und Talent durch eine während drei oder vier Jahren angewiesene Unterstützung aus Staatsmitteln im Betrage von je 300 Fl. aufgemuntert wurden.

An der Münchener Akademie, an der Kirner seinen von Augsburg herübergezogenen Lehrer Zimmermann wiederfand, zu dem die alten Beziehungen sofort wieder aufgenommen wurden, war damals die religiös-historische Richtung die fast alleinherrschende. Ihr schloß sich auch Kirner an und versuchte sich in mehreren Compositionen. Durch Verwendung der Malerin Marie Ellenrieder von Konstanz erhielt er den Auftrag, ein größeres Gemälde in der bezeichneten Richtung auszuführen, doch mußte er den Schmerz erleben, daß die Sache rück-

gängig gemacht wurde. Dies entschied seinen Uebergang zum Genre.

Als echter Schwarzwälder hing er mit Liebe und Treue an seinen Bergen und Allem, was darauf Bezug hat. Sein Gemüth hatte sich dort in glücklicher, beschaulicher Einsamkeit entfaltet und hatte Land und Leute wie in einem Spiegel in sich aufgenommen; er mußte sich nothwendig von Hebel's Dichtungen lebhaft angeregt fühlen. Diese Dichtungen, die alle neueren Nachahmungen in Versen und Prosa durch ihre einfache ungeschminkte Wahrheit so unendlich weit hinter sich lassen, reproducirten sich in seinem Innern so lebhaft, daß es ihm Bedürfniß ward, ihre Gestalten zu fixiren. So entstanden Bilder aus dem „Statthalter von Schopfheim," dem „Karfunkel" und aus dem „Schmelzofen", und das letzte ward von dem Münchener Kunstverein angekauft. Dadurch ermuthigt, wollte er sich nun nicht mehr darauf beschränken, die Dichtungen eines Anderen gewissermaßen in seine Sprache zu übertragen; es drängte ihn, sich seine Vorwürfe selbst zu schaffen, sein eigener Dichter zu sein. Hier treffen wir zum erstenmale auf sein väterliches Erbstück, den Humor als belebendes Element seiner Compositionen.

Kirner's Humor ist ein durch und durch gesunder, urkräftiger. Er kommt aus offnem, geradem Sinn und sucht seine Spitze nicht darin, zu verletzen. Ungesucht bietet er sich dar und will keine weiteren Ansprüche machen als erheitern. Und weil er an allgemein-menschliche Verhältnisse anknüpft, spricht er auch allgemein an und gehört nicht zu jener Abart und Verirrung, welche eines Commentars bedarf um verstanden zu werden.

Die erste Arbeit unsers Künstlers auf dem neuen Gebiete traf in eine Zeit, in der sich in der Münchener Kunst kaum schon das Verlangen geregt hatte, sich von der alleinherrschen-

den Historienmalerei streng kirchlicher Richtung wenigstens einigermaßen zu emancipiren. Schon wendete das Publicum dieser neuen Bewegung seine Aufmerksamkeit zu, und da auch die Anzahl der Concurrenten noch sehr gering war, so war vorauszusehen, daß der Erfolg nicht ungünstig werden würde. So wenig bedeutend daher auch dieses erste Genrebild, welches Kirner ohne Benutzung eines fremden Gedankens schuf, gegenüber seinen späteren Compositionen ist, so hat es doch dadurch für den, welcher des Künstlers Entwickelungsgang verfolgt, Interesse, weil daraus ersichtlich ist, wie er sich nicht mit einem Male von seiner bisherigen Schule loszumachen im Stande war. Dies zeigt sich namentlich in einem gewissen Idealismus, der es den Künstler nicht wagen ließ, die Mutter eines frischen Buben, der ein Stück Brett sich statt einer Trommel umgehängt hat und nun lustig darauf herumhantirt, in irgend einem bestimmten Costüme darzustellen. Selbst der landschaftliche Theil zeigt bei aller Einfachheit eine gewisse Sorgfalt, das zu vermeiden, was man heutzutage Realismus zu nennen pflegt. — Aber diese letzten Spuren der abstract idealistischen Richtung hatte er schon mit aller Entschiedenheit abgestreift, als er seinen „Nasenwirth" malte, der ihm rasch das Publicum zum Freunde machte; das Bild ist vielleicht realistischec in der Auffassung als alle seine späteren. So war das Jahr 1850 gekommen. Den Ausflügen in das nahe Gebirge folgte eine Reise nach der Schweiz. Er machte sich dorthin auf den Weg, als noch allerorten die Bewegungen convulsivisch nachzuckten, welche den Thron der älteren Bourbonenlinie in Frankreich umgestürzt hatten. Auch auf den Bergen der Schweiz sollte er an das große Ereigniß lebhaft erinnert werden. Einmal hatten er und sein Reisegenosse im Thale von Lauterbrunnen keine Unterkunft mehr finden können, die Gasthöfe waren alle überfüllt und die Künstler wurden in einem

Bauernhause einquartiert Im Hause ihres Gastfreundes war reges Leben von Ein- und Ausgehenden. Darunter fiel ein Grenadier der aufgelösten Schweizergarde Karls des Zehnten auf, der noch in seiner Uniform stack und der Gegenstand der Aufmerksamkeit von Jung und Alt war. Ihm verdankt Kirner's bekanntestes Bild: „der Schweizergardist, der in seiner Heimat von der Julirevolution erzählt" seine Entstehung. Der Künstler ergriff diesen Gedanken mit solcher Lebhaftigkeit, daß er schon des andern Tags den Grenadier als Studie in seinem Malkasten davontrug. Auf der Reise nach Carlsruhe, wohin er sich nunmehr begab, gewann Alles Form und Gestalt, und ehe sich noch der erste Eindruck jener gewaltigen Ereignisse abgeschwächt hatte, war das Bild vollendet und zur Ausstellung gebracht. Sein Erfolg war ein ungewöhnlicher, vielleicht der bedeutendste, den ein neueres Gemälde bis dahin gehabt. Alle Reproductionsweisen bemächtigten sich desselben. Mehr oder minder gute Copien fanden sich im eleganten Salon und in einsamer Alpenhütte. Aber nicht blos auf die Länder deutscher Zunge beschränkte sich dieser Erfolg; die Bezeichnung vieler lithografirten Nachbildungen in fast allen Sprachen Europa's zeigt, wie weithin der Absatz sich erstreckte. Der Beifall, den sein Schweizergardist gefunden, veranlaßte Kirner, die Entstehung des Bildes selbst zum Gegenstande eines Gemäldes zu machen, das, frisch begonnen und mit Liebe gemalt, seinen Platz in der Sammlung des Freiherrn von Rothschild in Frankfurt fand. Es war lange des Künstlers lebhaftester Wunsch gewesen, Italien zu sehen, die letzten Vorgänge brachten ihn rascher an das ersehnte Ziel, als er gehofft. Mit dem Honorare für die beiden erwähnten Bilder und einer landesherrlichen Unterstützung machte er sich im Herbst des Jahres 1832 von Carlsruhe aus nach dem gelobten Lande der Kunst und der Künstler auf den Weg.

Die bedeutenden Werke, welche die Reise an ihm vorüberführte, machten ihm klar und immer klarer, wie kurz das Leben und wie lang die Kunst. Es bemächtigte sich seiner eine Unruhe und Hast, welche ihn unwiderstehlich vorwärts trieb. In Rom angekommen, sollte sofort an's Schaffen gegangen werden. Seine Reisegefährten beabsichtigten den Aufenthalt in Florenz zu verlängern. So ungern er sich von ihnen trennte, es litt ihn, so nahe am Ziele seiner Reise und am Anfangspunkte einer neuen Thätigkeit nicht länger. Er machte sich allein auf und hielt nach wenigen Tagen seinen Einzug in die ewige Stadt.

Wenn nun Kirner gedacht, er dürfe nur seine äußeren Verhältnisse ordnen und Alles, was dahin gehört, abthun, das heißt Wohnung und Studium, wie dort das Atelier heißt, suchen und sich darin häuslich einrichten, so weit es für Einen, der von jenseits der Berge kommt, überhaupt möglich ist, um ruhig an die Arbeit zu gehen, so hatte er sich freilich gar bedeutend geirrt. Er hatte dabei Zweierlei übersehen. Das Eine ist, daß der, den Rom einmal in seinen Zauberbann von historischen Erinnerungen und Kunstgenüssen gezogen, für die nächste Zeit sich und sein Wesen gegenüber dem Allen gewissermaßen in den Hintergrund gedrängt fühlt. Nicht als ob er, wie durch das bunte Leben anderer großen Städte, zerstreut und von ernster Wirksamkeit abgezogen würde; er bedarf vielmehr einiger Zeit, um aus so riesigen Umgebungen sich zu seinem eigenen Ich zurückzufinden, er muß seinen Muth zusammenfassen, nach solchen Vorbildern überhaupt noch an selbständige Ausübung der Kunst zu denken. Das Zweite ist, daß sich die ganze Umgebung für den Künstler so unabweislich geltend macht, daß es ihm kaum gelingen wird, die Motive für seine erste Arbeit in Rom anderswo herzunehmen, insofern sein Kunstgenre es überhaupt gestattet. Dabei aber stößt er auf mancherlei Schwierigkeiten. Nicht

blos die Menschen selbst sind ihm neu, jedem Theile ihres Costüms, ihrer Umgebung muß er die sorgfältigsten Studien zuwenden. Altbekannte Formen muß er in seinem Gedächtniß zurückdrängen, um sich mehr oder minder mühsam ungewohnte dafür geläufig zu machen und anzueignen. Ist er aber einmal so weit gekommen, so ist auch kaum eine Stadt ernsten Studien so günstig als Rom. Kirner empfand dies Alles um so lebhafter, je empfänglicher seine Natur für äußere Eindrücke war. Doch half ihm wieder seine Leichtigkeit und Schärfe der Beobachtung über manche Schwierigkeiten hinweg, und so finden wir ihn bald in seiner mit Winterhalter gemeinschaftlich bezogenen Wohnung eifrig an der Staffelei. Beide kannten einander als Landsleute aus frühester Jugend und schlossen sich im Leben für die Kunst und in dieser bald inniger aneinander an. Der Kreis, in dem sich Kirner während seines Aufenthaltes in der ewigen Stadt mit besonderer Liebe bewegte, wurde vorzugsweise aus Künstlern wie Horace Vernet, August Riedel, Franz Catel, Peter Schöpf, Lindau, Mäß und Anderen gebildet, und war es vornehmlich Vernet, der dem Neuangekommenen freundlich entgegen trat.

Dem geselligen Zusammenleben der Künstler, welches damals noch in höherem Grade sich zeigte, verdankte Kirner den Anstoß zu seinem ersten in Rom gemalten Bilde. Die nach Michel Angelo genannte Kneipe sah die Freunde oft in ihrem malerischen Locale versammelt, und es wurde dabei natürlich des gewaltigen Meisters und seiner Zeit gedacht. Da war es Pollak, den sein Humor trieb, mit nach Künstlerweise rasch herbeigeschafften Costümstücken das durch die Sage bewahrte Zusammentreffen Raffael's mit Michel Angelo an diesem Orte in Scene zu setzen. Dieser in der Laune des Augenblicks hingeworfene Gedanke gestaltete sich in Kirner ebenso rasch zum Bilde, das

in allen seinen Theilen den denkenden und tiefempfindenden Künstler verräth.

Das Bild gewann dem jungen Künstler in Rom manchen Freund und sicherte in Deutschland seinen bereits erworbenen ehrenvollen Ruf. Es ward von dem kunstliebenden Freiherrn von Lotzbeck der bekannten Galerie in Weyhern einverleibt, welche es zur Zeit noch schmückt. Die in Albano, Frascati, Tivoli, Arricia, Olevano und Subiaco verlebten Tage gehören für jeden Künstler zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens. Kirner kehrte von solchen Ausflügen, allein oder in Gesellschaft befreundeter Kunstgenossen unternommen und je nach Umständen von kürzerer oder längerer Dauer, regelmäßig mit gefülltem Portefeuille zurück. Was sich in der Einsamkeit seiner heimatlichen Berge still und unscheinbar aus dem Keime entwickelt hatte, kam hier unter einem schöneren Himmel und unter dem Zauber einer üppigen Vegetation zur Blüthe. Der dem Deutschen unwiderstehlich eingepflanzte Trieb nach Süden ließ Kirner in Rom nicht zur Ruhe kommen. Er glaubte sich dort erst auf halbem Wege. Allmählig nahmen seine Ausflüge eine größere Ausdehnung an. Eine Wanderung nach Terracina und Mola di Gaëta erschloß ihm die lieblichsten Reize Italiens. Wenn in Mittel-Italien die historischen Erinnerungen vorzugsweise und vorwaltend die geistige Thätigkeit in Anspruch nehmen, so ist es der Süden Italiens, der durch die Fülle seiner Herrlichkeit auf ein empfängliches Gemüth wirkt und zum glücklichsten Genuß einladet.

Es ist nicht blos der Anhäufung der bedeutendsten Werke der Kunst aller Zeiten in Rom und Florenz zuzuschreiben, daß sich dort die Künstler niederlassen, sondern auch dem Umstande, daß der Ernst der Natur den Menschen allmählig auf sich selbst zurückführt und ihm die Ruhe verleiht, ohne die ein ernstes Schaffen nicht möglich ist. Wie schwer aber ist es, diese Ruhe

in Neapel und seiner Umgebung zu finden! Nicht der Lärm des Toledo und der Chiaja ist es, welcher sie verscheucht und uns aus uns selbst herauszieht, daß wir uns kaum zu einem ernsten Streben zusammenraffen können: es ist Neapels blauer Himmel, sein schimmerndes Meer, es sind die in blauen Lüften schwankenden Kronen seiner Palmen die unser Herz wie in einem wachen Traum befangen, in dem wir genießen und immer wieder genießen. Vorerst zwangen Kirner die Verhältnisse auf der Schwelle Halt zu machen. Der Abschied von der lieblichsten aller Villen, von Villa Caposelle bei Mola di Gaëta, wie schwer ward er! Man muß in den schattigen Gängen zwischen dunkelgrünen Orangenbäumen gewandelt sein und hinausgeblickt haben auf's leuchtende Meer, auf das Cap der Circe und den rauchenden Vesuv, um zu begreifen, wie das Land der Lästrygonen mit zauberähnlicher Gewalt uns festhält und wie wir unser ganzes Leben hindurch mit einem Gefühle uns dorthin zurücksehnen, das an Innigkeit und Stärke dem Heimweh kaum nachsteht. Erst später ward Kirner's Wunsch erfüllt und ihm der Süden ganz erschlossen. Aus dieser Zeit stammen seine größeren Gemälde: „das Ave Maria", durch die Lithografie von Arthaber in Wien in weiteren Kreisen bekannt, und sein „Improvisator", durch Reichthum der Gedanken und glückliche Wahl der Motive gleich rühmenswerth; letzteres Bild kam in eine Privatgalerie nach Hamburg.

Kirner hatte bereits fünf Jahre in Italien verlebt, als die Cholera mit allen ihren Schrecken über Rom hereinbrach. Bekanntlich trat die Krankheit damals noch heftiger auf als jetzt, auch war die Furcht vor Ansteckung noch viel verbreiteter. An Aerzten war eher Mangel als Ueberfluß, das meiste Vertrauen besaßen die Deutschen. Die Regierung, überhaupt nicht sehr rühmenswerth, verlor in den Tagen der Gefahr den Kopf, ihre

Vorkehrungen beängstigten die ohnehin reizbaren Gemüther mehr als sie dieselben beruhigten. Es ward täglich unheimlicher in der Stadt. Die großen Feuer, welche auf Befehl der Polizei auf öffentlichen Plätzen und Straßenkreuzungen angezündet wurden, um durch sie die Luft zu reinigen, in der man den Sitz der Krankheit vermuthete, hatten den umgekehrten Erfolg, weil sie bei den hohen Preisen des Brennholzes großentheils aus Abfällen aller Art und aus altem Kehricht, der aus allen Winkeln zusammengerafft ward, unterhalten wurden. Das Landvolk der Umgebung ergriff Schrecken und Angst; Niemand wollte zur Stadt, wo er sich den Tod zu holen fürchtete. Die Zufuhr von Lebensmitteln minderte sich täglich mehr und mehr und drohte bald ganz auszubleiben. Damit stieg die Noth in der Stadt, welche das Gerücht noch übertrieb. Die Landleute fürchteten durch die aus ihren Mauern flüchtenden Städter angesteckt zu werden, sie versuchten es, truppweise in der Nähe der Thore gelagert, die Abreisenden zurückzutreiben.

Solche Umstände brachten Kirner's Entschluß, Italien zu verlassen, rascher zur Reife als es sonst wohl geschehen wäre. Er ging über Venedig nach Wien, wo er ein Jahr blieb.

In Wien ward Kirner durch Briefe aus der Heimat überrascht, welche ihm die Nachricht brachten, daß seine bejahrte Mutter bedenklich erkrankt sei und vor ihrem Hingange noch einmal den geliebten Sohn zu sehen wünsche. Nachdem er seine baldige Ankunft im elterlichen Hause gemeldet, reiste er unverzüglich von Wien ab und traf in möglichst kurzer Zeit, sich unterwegs keine Ruh noch Rast gönnend, in Furtwangen ein. Leider war es zu spät, doch hatte die Mutter noch erfahren, daß ihr Sohn herbeieile und war mit dem freudigen Bewußtsein heimgegangen, daß er mit der alten treuen Liebe an ihr hing. So stark war ihre Mutterliebe, daß sie Gott dankte, der

dem lieben Sohn den Schmerz des Wiedersehens auf dem Lager erließ, von dem sie wohl wußte, daß sie es nur als Leiche verlassen würde.

Kirner verlebte nun einige Zeit in der Heimat mit Studien zu einem größeren Bilde beschäftigt, das er dem Großherzoge vorlegen wollte. Es schien angemessen hiefür einen vaterländischen Stoff zu verwenden und es fand sich denn auch in dem um jene Zeit in Carlsruhe gefeierten landwirthschaftlichen Feste ein geeigneter Anknüpfungspunkt Unter den beim Feste mit Preisen Ausgezeichneten befanden sich auch manche Bewohner des Schwarzwaldes. Ihre Heimkehr und ihr festlicher Empfang in der Heimat war es, was Kirner zum Gegenstande seines Bildes machen wollte. Mit dieser Idee beschäftigt, begab er sich nach Carlsruhe und suchte um eine Audienz beim Großherzog nach. Derselbe empfing ihn nicht blos sehr gnädig, sondern bestellte auch ein Bild, dessen Gegenstand der Künstler frei sollte wählen dürfen, und ermunterte ihn überdies in huldvollsten Ausdrücken zu ferneren Leistungen, indem er ihm gestattete, im Falle eines etwaigen Anliegens sich unmittelbar an ihn selbst zu wenden. Nach München zurückgekehrt, ging es nun rasch an die Ausführung des bezeichneten Gedankens. Kirner erhielt, während er noch mit der Ausführung des Bildes beschäftigt war, von dem Freiherrn von Lotzbeck sehr ehrenvolle Anträge in Bezug auf dasselbe. Er glaubte dieselben jedoch ablehnen zu müssen, weil er sich dem Großherzoge gegenüber gebunden erachtete. Durch Vermittelung seines Gesandten in München erhielt derselbe hiervon Nachricht und erwarb das Bild, wobei er dem Künstler in einem Handschreiben sein Wohlgefallen aussprach. Kurz darauf ward er ohne Ansuchen zum Hofmaler ernannt.

In Folge dieser Beziehungen verlegte Kirner seinen Wohnsitz im Jahre 1842 nach Carlsruhe, woselbst er bis zum Jahre

1844 verblieb. Während dieser Zeit malte er im Auftrage des Großherzogs ein größeres, meist Portraits enthaltendes Bild, „der Großherzog auf der Jagd im Kreise seiner Cavaliere", wobei die technischen Schwierigkeiten die bei weitem unbedeutendsten waren.

Wenn Kirner durch die Folgen der Julirevolution in der Person eines Schweizer-Gardisten zu seinem oben erwähnten Bilde veranlaßt wurde, so verdankt er zwei andere den politischen Ereignissen der Jahre 1847 und 1848, so fern er auch der Politik und ihrem Treiben stand. Für ihn als Künstler kam dabei nur das rein Menschliche in Betracht, das er nach seiner Weise benutzte.

Das erste versetzt uns in die Zeit nach der Vertreibung der Jesuiten aus der Schweiz. Ein paar dieser Herren suchen über Berg und Thal die Grenze zu gewinnen und machen in einem einsam gelegenen Gehöfte Rast. Während sie und ihr Führer sich bei Tische gütlich zu thun anschicken, stürzt die Frau des Hauses mit der Botschaft in's Zimmer, eidgenössische Soldaten seien ihnen auf dem Fuße. Eine am Tische stehende Kassette läßt uns in Zweifel, ob sie wichtige Documente des Ordens oder Werthpapiere enthält.

Das zweite erwarb König Ludwig für die Neue Pinakothek in München; es zeigt „versprengte Freischärler in den Bergen des Schwarzwaldes." Es ist nur eine aus wenigen Personen bestehende Gruppe, aber sie charakterisirt den Aufstand im badischen Oberlande besser als hundert actenmäßige Darstellungen. Auf einem Bergvorsprunge ist ein Anführer der Aufständischen, den verwundeten Arm in der Schlinge, die rothe Hahnenfeder auf dem Schlapphut, niedergesunken. Die Fahne, die seinen Leuten im Treffen voranwehen sollte, liegt zu seinen Füßen. Er sieht tief unten im Thale die Truppen heran-

stürmen, die Freischaaren vor ihnen her in wilder Flucht. Neben ihm, der mit sich und seinem Geschicke grollt, stehen echte, schwäbische Bauern, die in den Sturm mitgerissen worden, ohne zu wissen, wie dies eigentlich zugegangen. Ihre Lage ist nicht weniger peinlich als die ihres aufoctroyirten Commandanten. Sie begreifen, daß sie einen Schwabenstreich gemacht, werfen sicher im nächsten Augenblick Gewehr, Säbel, Heugabel und was sonst von brauchbarer und unbrauchbarer Armatur in ihren Händen ist, hinter den ersten besten Busch, um über Stock und Stein in ihre Dörfer zu laufen.

Neben seiner guardia civica, welche Scenen aus dem römischen Volksleben in ebenso charakteristischer als ergötzlicher Weise behandelt und seiner „Kartenschlägerin", welche sich gleichfalls in der Neuen Pinakothek befindet, müssen noch sein „erstes Grün" und „der letzte Segen" hervorgehoben werden. Im ersten Bilde ist es die Innigkeit der Empfindung, der Zauber der Poesie, die zu unserm Herzen sprechen. Wenn „das erste Grün" um der allgemeinen Wahrheit des Gedankens willen keine bestimmte Localfarbe zeigt, knüpft sich sein „letzter Segen" entschieden an italienische Localitäten. Am Ufer des stürmisch bewegten Meeres sehen wir einen von natürlichen Felsenmassen gebildeten Bogen, der den Schluß des Weges bildet, welcher von einem höher gelegenen Kloster an die Marine herabführt. Hier stehen fromme Mönche, deren Einer, in hocherhobener Hand das Sanctissimum haltend, den Ausdruck inbrünstigen Gebets in seinen ehrwürdigen Zügen, der Besatzung eines Schiffes den letzten Segen ertheilt, das steuerlos auf den empörten Wogen treibt und jeden Augenblick zu sinken droht. Sowohl was die Neuheit des Gedankens, als die Lebhaftigkeit der Bewegung und die Schärfe der Charakteristik betrifft, nimmt dies im Besitze des Obersten von Barischnikoff in Petersburg befindliche Bild eine her-

vorragende Stellung unter den Genrebildern der Künstler der Gegenwart ein.

Kirner's „Kartenschlägerin" behandelt den bezeichneten Gedanken mit schwarzwäldischer Localfärbung und wurde in Stahlstich ausgeführt als Vereinsblatt des Münchener Kunstvereins für das Jahr 1857 gegeben.

Wenn eine moderne Kunstr ichtung das Hauptgewicht au die Form legen zu wollen scheint und den Mangel an Gedanken mit mehr oder minder Geschick durch glänzende Technik zu verschleiern sucht, wenn insbesondere Genremaler glauben, die allergewöhnlichste Situation genüge zu einem Bilde, wenn man sie nur durch allerlei äußeren Flitter, aufputzt, so ist es doppelt erfreulich, daß Andre noch dem Gedanken die Ehre geben. Der Historienmaler, der es sich zur Aufgabe macht, Thatsachen, welche von entscheidendem Einflusse auf die Schicksale der Völker und ihrer Häupter sind, künstlerisch zu fixiren, reiht sich hierdurch dem Geschichtsschreiber an. Dem Genremaler aber ist das ganze ungeheure Gebiet der Situationen innerhalb der sozialen Zustände seiner Zeit anheimgegeben. Auch er ist berufen, Culturgeschichte zu malen, wenn er es nur versteht, in den Geist seiner Zeit einzudringen. Gerade dadurch stellt sich Kirner höher als viele seiner Kunstgenossen, daß er seine Stoffe häufig der Zeit und ihren verschiedenen Richtungen entnimmt, daß er Zustände mit einer Anschaulichkeit und Schärfe der Charakteristik vorführt, welche überall das Wesenhafte von dem Zufälligen richtig trennt und mit sicherer Hand die Grenzlinie zieht, welche das Schöne von dem Unschönen, den Humor von der Karricatur trennt. Dabei spricht aus seinen Bildern ein tiefes, inniges Gemüth, das die Außenwelt nicht mit der harten Schärfe prosaischer Wirklichkeit abspiegelt, sondern die in sich aufgenommenen Spiegelbilder mit einer poetischen Glorie überstrahlt wieder-

giebt. Diese Eigenthümlichkeit seines inneren Wesens spricht sich selbst, so widerstrebend es auch scheinen mag, in den Karrikaturen aus, welche er mit wenig Zügen in vollendeter Meisterschaft hinzuwerfen verstand. Alle Karrikatur ist durch das Mißverhältniß einzelner Theile des menschlichen Körpers zu einander oder zum Ganzen bedingt. Wo alle Theile unter einander im richtigen Verhältniß stehen, findet die Karrikatur keine Anhaltspunkte und wird deshalb unmöglich. Eine Karrikatur des Apoll vom Belvedere, der mediceischen Venus ist nicht denkbar. Der Zeichner kann dort ansetzen, hier wegnehmen und er bekommt wohl eine Figur, die im Allgemeinen an jene Meisterwerke antiker Plastik erinnert, aber man wird diese Mißgestaltung keine Karrikatur nennen können. Der Zeichner kann den farnesischen Hercules oder den borghesischen Fechter in ihrer unveränderten Form oder mit mancherlei, mehr oder weniger wesentlichen Modificationen in eine Umgebung bringen, mit welcher er in Widerspruch steht, und es kann so eine Satyre entstehen, aber keine Karrikatur.

Es giebt nur wenige Menschen, welche über den Anblick der Karrikatur ihrer eigenen Gestalt nicht ein gewisses Mißbehagen empfinden. Unzweifelhaft ist daran die Eitelkeit Schuld, welche in reichen Dosen auf der Welt sich vertheilt findet. Aber es ist ein Theil dieser Schuld auch darin zu suchen, daß nur wenige Karrikaturen rein humoristisch sind. Kirner's Karrikaturen, — und in der Künstlerkneipe zum deutschen Haus in München findet sich eine sehr bedeutende Sammlung davon, lauter Portraits von Gesellschaftsmitgliedern — zählen alle ohne Ausnahme zu den streng humoristischen, sind aber dabei so pikant und treffend, daß auch dem entschiedensten Hypochonder durch sie ein Lächeln abgenöthigt wird.

Die Münchener Akademie ernannte Kirner 1856 zu ihrem

Ehrenmitgliede, welche Auszeichnung den Künstler hoch erfreute.

Schon seit zehn und mehr Jahren kränklich, mußte er zu Anfang des Jahres 1865 seiner Kunst ganz entsagen. Vom Starnbergersee begab er sich in seine Heimat Furtwangen, wo eine Schwester mit ihren Kindern ihn liebevoll pflegte. Dort verschied er auch am 19. November 1865.

Kirner war nie verheirathet, obwohl er dem Umgang mit schönen und liebenswürdigen Frauen nichts weniger als abgeneigt war. Heiter, lebensfrisch und geistvoll, wacker, verläßig und bescheiden war er überall gerne gesehen. Zu seinen intimsten Freunden zählte sein Landsmann, der Dichter Auerbach. Er galt seiner Zeit als tüchtiger Colorist und seine Technik ward viel gerühmt.

Johann Adam Klein,

Genremaler und Radirer.

Johann Adam Klein ist am 24. November 1792 in der damals freien Reichstadt Nürnberg geboren. Sein Vater, ein einfacher, schlichter Mann, besaß eine Weinhandlung, in deren Betrieb er sich den Ruf eines überaus rechtlichen und verläßigen Charakters erwarb. Die Mutter, milden und weichen Wesens, unterzog sich mit ganz besonderem Eifer der Erziehung ihrer Kinder, deren sie neben unsrem Johann Adam noch fünf weitre besaßen. In der alten Kunststadt Nürnberg war der Sinn, der einst die Herzen der Vorfahren vor den Werken eines Dürer, Kraft und Vischer hoch aufschlagen ließ, trotz aller Misere des Zopfes im bürgerlichen und politischen Leben, nicht erstorben und während noch sechzig Jahre später im neuen „Florenz an der Isar" gar Mancher lebte, der dem „Maler" scheu auswich, weil er, der Spießbürger, ihn nicht für ebenbürtig erkannte, dachten die einfachen Leute, welche klar genug sahen, um des Sohnes aufkeimendes Talent zu bemerken, auch hoch genug, um dies Talent zu mehren und nach Kräften zu fördern; ja sie suchten ihren Stolz darin, der Vaterstadt in ihrem Sohne einen künftigen Künstler zu erziehen. So erhielt denn der Knabe schon frühzeitig neben dem herkömmlichen Schulunterrichte Anweisung im Zeichnen. Sein erster Lehrer hierin war der Gouache- und Aquarell-Maler Johann Caspar von Bemmel, einer der letzten Sprößlinge der bekannten Künstlerfamilie dieses Namens,

welche auf den Landschaftsmaler Willem van Bemmel zurückführt und nicht weniger als zwölf Maler aufweist. Im Jahre 1802 trat er in die Nürnbergische Zeichnenschule ein, der damals Zwinger als Director vorstand, und worin er drei Jahre verblieb. Er übte sich dort hauptsächlich im Figurenzeichnen, wobei er sich streng an das Preißler'sche Zeichnenbuch und die von verschiedenen Mitgliedern der Familie Preißler herrührenden Handzeichnungen zu richten hatte. Aber während er diese Schule so ziemlich bis zu Ende durchmachte, fühlte er sich ganz besonders von Ridinger's Pferden und anderen Thieren angezogen, und er studirte dieselben mit solcher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, daß seine mit der Feder hergestellten Copien derselben nicht blos den Originalen täuschend ähnlich waren, sondern durch den unverkennbar darin ausgesprochenen Geist schon damals darauf hindeuteten, es werde sich Klein's Talent ganz besonders für dieses Fach entwickeln. Nach seinem im Jahre 1805 erfolgten Austritte aus der Zeichnenschule übernahm der seinerzeit hochgeachtete Maler und Kupferstecher Ambrosius Gabler in Nürnberg die Fortbildung Klein's im Zeichnen und führte ihn zugleich in die Kunst des Radirens und Kupferstechens ein. Ihm verdankte der Jüngling, daß er auf die rechte Bahn gelenkt ward, auf jene Bahn, welche ihn zu einem so schönen Ziele führen sollte. Zunächst ward das strengere Figuren-Zeichnen fortgesetzt und erst dann, als des jungen Mannes Hand und Auge sicher genug erschienen, wies ihn der Lehrer, dessen umfassende Kenntnisse ganz geeignet waren, um ein Talent wie Klein's richtig zu bilden, zur Nachbildung der Natur an. Bald war der Schüler denn auch im Besitze von sorgfältigen Studien nicht blos landschaftlicher Details, sondern auch kleinerer Partien aus der Umgebung seiner Vaterstadt, und der wachsenden Uebung genügte bald das an Naturschönheiten nicht sehr reiche Terrain

um Nürnberg nicht mehr. Bald übte er sich mit schnellem sichtlichem Erfolge in weiter entfernten Gegenden; Fußwanderung reihte sich an Fußwanderung, und von jeder kehrte Klein zurück, reich versehen mit Studien aller Art, welche, mit Geist aufgefaßt, mit Treue und Leichtigkeit zugleich ausgeführt, als anziehende Proben mächtig sich entwickelnder Anlagen betrachtet werden durften. In der Sammlung des Kunsthändlers Frauenholz in Nürnberg lernte er Wilhelm Kobell's große Aquarellzeichnungen kennen und erhielt von ihm die Bewilligung hiervon Copien machen zu dürfen. Aber dabei verlor er die Natur nicht aus den Augen. Allerorten sammelte er Thierstudien, wozu sich ihm in seiner Vaterstadt die beste und bequemste Gelegenheit bot. In ihren Straßen und auf ihren Plätzen gab die Gewohnheit der Landleute aus der Umgebung, ihre Zugthiere zum Zwecke der Stallgebühr-Ersparniß unter freiem Himmel abzufüttern, dem jungen Künstler manchen brauchbaren Stoff. War es hier erst nur stehendes oder liegendes Vieh, an dem er seine Kraft prüfte, so wagte er sich bald auf seinen Ausflügen in die Umgebung der Stadt an größere und bewegtere Gruppen, und fügte die Personen und Geräthe hinzu, welche sich ihm dabei darboten. Diese zahlreichen, bald mehr bald minder reichen Studien, schienen ganz dazu gemacht durch die Radirnadel für die Vervielfältigung behandelt zu werden. Gabler verstand sie mit Sicherheit und Geschmack zu führen, und Klein folgte seinen Anleitungen mit gespannter Aufmerksamkeit, unterstützt von dem innewohnenden Talente. Der Tag, an dem er sich zum ersten Male im Gebrauche der Radirnadel versuchen durfte, wurde für Klein ein wahrer Festtag. Zunächst waren es landschaftliche Gegenstände, welche er hiezu wählte, denn in ihnen hatte er sich die meiste Erfahrung und Sicherheit erworben, zwei Momente, deren der Radirer vor allen andern besonders dringend bedarf.

Bald folgten aber kleine Pferdestücke und dazwischen Köpfe u. dergl.

Unterrichtete ihn auch sein trefflicher Lehrer mit gleicher Liebe im Gebrauche des Stichels, und eignete sich der junge Mann auch früh genug die Vortheile an, welche derjenige inne haben muß, der auf diesem bedeutenden Kunstzweige Tüchtiges leisten will, so sagte Klein doch die Radirnadel weit mehr zu, und er studierte mit Hingebung die Werke eines van der Velde, Heinrich Roos, Karel Dujardin und andrer ausgezeichneter Künstler dieses Faches, deren leichte und ansprechende malerische Manier ihm ganz besonders zusagte.

Es dauerte nicht lange, so wurden Klein's Arbeiten in weiteren Kreisen bekannt und erwarben sich in demselben Grade mehr und mehr Freunde, als sie nicht blos der Zahl nach anwuchsen, sondern auch an innerer Bedeutung zunahmen. Dazu gesellte sich ein neues äußeres Moment, welches auf den inneren Entwicklungsgang des Künstlers lebhaft einwirkte. Europa wagte unter der brutalen Gewalt des Soldatenkaisers kaum zu athmen, des Korsen Machtwort war Gesetz geworden für die Fürsten und Völker, das heilige römische Reich deutscher Nation war durch die Schwäche und den Eigennutz seiner eigenen Söhne in sich zusammengebrochen und auch Klein's uralte Vaterstadt hatte ihre Selbständigkeit verloren. Heer um Heer durchzog Deutschlands Gauen und sog an seinem innersten Marke; der Soldat allein galt noch etwas. Natürlich blieb auch Nürnberg bei seiner geographischen Lage nicht von diesen Bewegungen unberührt, und wenn auch seine Umgebungen nicht wie im dreißigjährigen Kriege der Schauplatz blutiger Gefechte wurden, so litt es doch an immer wiederkehrenden Truppendurchmärschen schwer genug. Aber gerade diese malerischen Scenen und Gruppen, welche die Trains der verschiedenartigen Heere darboten, die

Soldaten der mancherlei Nationalitäten und Waffengattungen, das bunte Leben und Treiben im Lager und auf der Beiwacht regten unseren Künstler zur emsigsten Thätigkeit an. Sein beobachtendes Künstlerauge fand mit raschem Blicke alle die lebendigen Details aus dem bunten Gewirr leicht heraus und sein Stift hielt die Eindrücke mit Sicherheit fest. Klein's Studienbücher aus jener Zeit bergen Schätze, deren kleinsten Theil nur er in seinen spätern Bildern und radirten Blättern erschloß. Bis zum Jahre 1811 hatte er seine Vaterstadt nur zu Ausflügen in die Umgebung verlassen. Der in dieser Zeit erfolgte Tod seiner Mutter, an der er mit besonderer Zärtlichkeit hing, gab mit anderen Verhältnissen den Anstoß, daß er sich in die Welt warf. Der Kunsthändler Frauenholz, der unsern Freund hoch schätzte, und mit dem derselbe fortwährend im engsten Verkehr stand, wies oft auf Wien, woselbst damals ein nicht unbedeutendes Kunstleben sich regte. Dort waren ihm die Ersten unter den Künstlern, wie Füger, Bartsch, Rahl, Molitor und Andere, theils persönlich befreundet theils durch Geschäfte näher getreten. Mit den wärmsten Empfehlungen an sie versehen, machte sich Klein auf den Weg. Damals war eine Reise von Nürnberg nach Wien, die man heut in achtzehn Stunden zurücklegt, noch etwas, wovon man mit einer gewissen Genugthuung sprach. Unser Freund brachte damit eine ganze Woche zu und bedurfte seines ganzen Jugendmuthes, um nicht zaghaft zu werden, als er sich in dem kaum geahnten Gewühle der großen Kaiserstadt allein fühlte, auf sich und sein Talent angewiesen. Um äußeren Halt zu gewinnen, trat er zunächst auf der kaiserlichen Akademie als Zögling ein und widmete sich den dort vorgeschriebenen Studien mit allem Eifer. Daneben aber zeichnete und sammelte er nach Herzenslust, wo er ging und stand, auf Straßen und Plätzen der volkreichen Stadt Studien und Scenen

nach dem Leben, das ihn brausend umgab. Allerorten traten ihm neue Typen entgegen, boten ihm die malerischen Gestalten der Ungarn und Slowaken, der Italiener und Illyrier, der Mähren und Kroaten eine kaum zu bewältigende Fülle des brauchbarsten Stoffes. Dazu kamen militärische Scenen, Thierstudien und landschaftliche Gegenstände, die er mit unermüdlichem Fleiße, mit sicherem Verständniß und scharfer Charakteristik wiedergab. Bald trat er mit Bartsch, Molitor, Rechenberger, Mannsfeld und andern Wiener Künstlern in lebhaften und freundschaftlichen Verkehr, erwarb sich unter dem Adel der Kaiserstadt bedeutende Gönner und fühlte sich in kürzester Zeit heimisch am großen Donaustrome.

Von Wien aus unternahm er theils allein, theils in Gesellschaft von befreundeten Künstlern manche Ausflüge, die sich endlich bis Steyermark und Ungarn ausdehnten, und von denen der fleißige Künstler mit trefflichen Studien beladen heimkehrte. Auf diesen Wanderungen bediente er sich auch mit großer Gewandtheit der Wasserfarbe, um das festzuhalten, was er dann später nach Muße ausführte. Aus dieser Zeit stammt eine bedeutende Anzahl jener radirten Blätter, welche den Namen des Künstlers den Besten seines Faches beigesellten. So kamen die Jahre 1813 und 1814 heran, mit ihnen der Congreß und sein bewegtes Leben und Truppenmärsche ohne Ende, was Alles Klein neues schätzbares Material gab.

Wie er von Nürnberg aus durch die Frauenholz'sche Kunsthandlung fortwährend beschäftigt ward, so trat er nun auch mit der Kunsthandlung von Artaria u. Comp. in Wien in Geschäftsverbindung, welche dem geschätzten Künstler viele Aufträge zugehen ließ. Im Jahre 1815 riefen ihn Familienverhältnisse in seine Vaterstadt zurück. Doch dauerte der Aufenthalt daselbst nicht lange; ein Auftrag des Grafen Erwin

von Schönborn führte ihn über Frankfurt an den Rhein, doch kehrte er schon im darauf folgenden Jahre nach dem ihm so lieb gewordenen Wien zurück. Die Reise am Rhein aber blieb für den Künstler, dem es im bunten Leben der Beiwacht ganz behaglich war, nicht ohne Abenteuer. Ein paarmal ward er über seinem Notizensammeln, da die Soldaten wenig Unterschied fanden, ob er schreibe oder zeichne, für einen Spion gehalten. Der Irrthum ward jedoch immer rechtzeitig genug entdeckt, um ihm größere Unannehmlichkeiten zu ersparen. Während seines zweiten Aufenthaltes in Wien machte er sich auch mit Pinsel und Palette vertraut und verschaffte sich in kürzester Zeit eine große Gewandtheit in der Behandlung der Oelfarbe. Im darauf folgenden Jahre (1817) ging sein Vater in dem Alter von 74 Jahren mit Tod ab, vom Sohne tief betrauert.

Mit dem nemlichen Jahre trat ein neuer Wendepunkt in seinem Leben ein, indem er vom Wiener und ungarischen Adel, sowie vom damaligen Gesandten Frankreichs am Wiener Hofe, Marquis von Caramann, und vom allmächtigen Staatskanzler Fürsten von Metternich mannigfach beschäftigt ward. Der letztere, dessen besonderer Gunst der Künstler sich erfreuen durfte, schickte ihn, um ihm Gelegenheit zum Malen von Pferdestudien zu geben, auf das kaiserliche Hofgestüt Coptzun in Ungarn. In dieser Zeit war es auch, als König Max Josef von Bayern auf ihn aufmerksam wurde und ihn in seinen gnädigen Schutz nahm.

Das Jahr 1818 führte Klein nach dem Alpenlande um Salzburg und Berchtesgaden, woselbst er sich höchst werthvolle Studien sammelte. Diesmal reiste er nicht mehr allein; in seinen Freunden Erhard, Welker und Reinhold fand er ihm verwandte Naturen und genoß die Schönheiten der Natur doppelt in ihrem Kreise. Nach einigen Monaten Aufenthalt in Salzburg

ging Klein nach München und verblieb dort im Kreise der rasch gewonnenen Freunde Wagenbauer, P. Heß, Quaglio u. A. sieben Monate im vollen Genuß der Kunstschätze und reichen Sammlungen der Königsstadt. Aber nicht dem Studium allein lebte er, manches schöne Blatt ward damals in München radirt und manches treffliche Bild bewies, wie sicher er mit Pinsel und Palette umzugehen gelernt hatte.

Sein Vorhaben, Italien zu sehen, sollte endlich auch zur Ausführung kommen. Ehe er die Reise dahin antrat, ging er noch einmal nach Nürnberg zurück und machte sich endlich im August des Jahres 1819 auf den Weg nach dem Lande langjähriger Sehnsucht. Er wählte die Route durch die ihm noch unbekannte Schweiz, sah Zürich, Schaffhausen, Bern, Lausanne und Genf und stieg darauf in die lombardische Ebene hinab, indem er Mailand, Bologna und Florenz berührte. Von Rom aus, woselbst er am längsten verweilte, ging er weiter nach Süden und lebte in Neapel, das ihn drei Monate festhielt, mit Vogel von Vogelstein, den Bildhauern Schadow, Haller und Stiglmayer glückliche Tage.

Sein Aufenthalt in Rom dauerte ein und ein halbes Jahr. Der Lichtseite, welche ein inniges Zusammenleben mit den Freunden Erhard, Reinhold und Koch bot, fehlte die Schattenseite nicht lange. Eine Gemüthskrankheit, welche Erhard in Folge klimatischer Einflüsse und übermäßiger Anstrengung im Studiren befallen hatte und allen Bemühungen der Aerzte wie der Freunde spottete, so daß er endlich seinem Leben gewaltsam ein Ziel setzte, warf manchen schrillen Mißklang in die Harmonie des Lebens der Kunstgenossen. In Rom hatte Klein das Glück, dem damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern vorgestellt zu werden, der ihn mit besonderer Huld aufnahm.

Nach einem Aufenthalte von zwei und einem halben Jahre in Italien, wo er nur wenig radirt, aber desto mehr gezeichnet und gemalt hatte, kehrte er zu Ende des Jahres 1821 über Venedig und Tyrol nach Nürnberg zurück, um dort seinen bleibenden Wohnsitz aufzuschlagen. Des langen Wanderns müde, gründete er sich seinen eigenen Herd und führte zwei Jahre später in Caroline Wüst, der Tochter eines gräflich Castelli'schen Bediensteten von Castell in Franken, seine erste Ehefrau heim, mit welcher er vierzehn Jahre lang in der glücklichsten Ehe lebte. Als sie ihm im Jahre 1837 durch den Tod entrissen ward, verließ er das Sterbehaus und die Vaterstadt und zog nach München, nachdem seinen fünf Kindern die Kupferstechers-Wittwe Katharina Wolf von Nürnberg zur zweiten Mutter geworden.

Klein's Gemälde sind in den bedeutendsten öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen Deutschlands zerstreut, viele derselben verschafften dem Künstler auch außerhalb der Grenzen unseres Vaterlandes einen geachteten Namen. Es sind Thierstücke und Genrebilder. Ueberall begegnen wir derselben genauen Kenntniß der Natur der Hausthiere, insbesondere des Pferdes in seinen verschiedenen Raçen. Nicht minder entsprechen seine menschlichen Figuren durch scharfe Charakteristik. Die Motive seiner Compositionen sind meist sehr glücklich gewählt, anspruchslos gegeben und voll innerer Wahrheit. Seine Ausführung ist äußerst sorgfältig und bis in die Einzelnheiten mit gleicher Liebe verfolgt. Daß er in seinen alten Tagen sich nicht der neuen Richtung zuwendete, wird ihm kein Billigdenkender verübeln. Der Schwerpunkt seiner Gemälde liegt stets in der richtigen und gewissenhaften Zeichnung. Als seine hervorragendsten Arbeiten nennt man den „Schiffszug auf der Donau", die „Scene auf dem Jahrmarkt zu Berchtesgaden", den „Halt

vor der Osterie zu Tivoli“ und das „Ochsengespann in der römischen Campagna“.

Am meisten zu des Künstlers wohlverdientem Ruhme trugen indeß seine zahlreichen Radirungen bei. Die Klarheit und Schärfe, mit welchen er in ihnen die Eigenthümlichkeiten der verschiedensten Nationalitäten wiederzugeben, die Genauigkeit und bezeichnende Charakteristik, mit welcher er Pferde, Hunde, Schafe, Rinder, Esel und andere Hausthiere nach der Verschiedenheit ihrer Raçen und in den ungesuchtesten und natürlichsten Stellungen vorzuführen, die passende Art und Weise, mit welcher er Hauptdarstellung und landschaftliches Beiwerk zu verbinden, und die Gewandtheit, mit welcher er seinen kleinsten Landschaftsbildern das Gepräge ihres Landes aufzudrücken wußte, dies Alles berechtigt, Klein's Radirungen den besten Arbeiten der Niederländer gleichzustellen. Leider sind mehrere, zum Theil sehr werthvolle Platten verloren gegangen, so daß fast keine Sammlung sich der Vollständigkeit der Klein'schen Blätter rühmen darf, und wohl nur seine eigene als vollständig bezeichnet werden darf. Selbe ist vor nicht langer Zeit erst in eine dritte Hand übergegangen. Im Jahre 1853 erschien bei Ebner und Seubert ein Sammlern sehr erwünschtes Verzeichniß der von ihm radirten Blätter. Noch im Frühling 1862 griff der Künstler wieder einmal zur Nadel und bereicherte seine Sammlung um zwei Blätter, welche nichts weniger als das Alter desselben verrathen.

Klein ward am 1. März 1833 durch die k. preußische Akademie der Künste in Berlin zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannt. Das blieb die einzige äußere Auszeichnung eines Künstlers, dessen zahlreiche und gediegene Werke für so viele andre zu einer wahren Fundgrube von Motiven und Details geworden sind.

Leo von Klenze,

Baumeister.

Die Familie der Klenze stammt aus dem Mecklenburgischen, siedelte aber im Laufe der Zeit in das Fürstenthum Hildesheim über, woselbst Leo Klenze's Vater am Fuße des Harzes ein Gut besaß, auf welchem Leo am 29. Februar 1784 geboren ward. Er sollte wie sein Vater, der die Stellung eines Justiz-Beamten inne hatte, der Rechtswissenschaft sich widmen und ward deshalb auf das Collegium Carolinum nach Braunschweig geschickt.

Zwei Jahre später, 1800, ging er nach Berlin, um dort seine Studien fortzusetzen, besuchte aber ohne Wissen und Willen seines Vaters die Bauakademie. In Berlin lernte er den aus einer alten Künstlerfamilie stammenden Hofrath Hirt und den Oberbaurath Friedrich Gilly kennen, dessen künstlerische Thätigkeit freilich nur von kurzer Dauer war, da er im nemlichen Jahre, in welchem Klenze nach Berlin kam, in einem Alter von nur neunundzwanzig Jahren mit Tod abging.

Gilly gehörte zu den Künstlern, welche mit reichsten Mitteln und glücklichstem Erfolge gegen die verdorbene Geschmacksrichtung der Zeit ankämpften und zuerst wieder die Reinheit und Würde der hellenischen Kunst als Grundlage der höheren Baukunst hinstellten. Es ist ungewiß, ob Klenze unter den bezeichneten Verhältnissen thatsächlich noch ein Schüler Gilly's war, wie Schinkel; aber es darf wohl mit Sicher-

heit angenommen werden, daß seine durch edle Einfachheit sich auszeichnenden architektonischen Werke in Berlin und Umgebung einen tiefen Eindruck auf Klenze machten und daß seine Ideen für ihn eine schöne Grundlage seiner späteren Bestrebungen wurden.

Nach drei Jahren endlich gab der Vater seine Zustimmung dazu, daß sich Leo ganz der Kunst widme und nun ging dieser Studien halber nach Frankreich und England. Was er in Paris, damals wie jetzt gleichbedeutend mit Frankreich, sah, harmonirte freilich wenig mit seiner Richtung, welche dieser Afterclassicität innerlichst abgeneigt war; auch England konnte ihn nicht befriedigen; doch bot sich ihm dort wie hier manche Gelegenheit, seine theoretischen Kenntnisse zu erweitern.

Um so stärker zog es ihn nach Italien, das er nach allen Richtungen durchstreifte, um Alles zu studiren, was an Bauten des classischen Alterthums und des Cinquecento sich ihm zeigte. Aus dieser Zeit, 1805, stammt der Entwurf eines Denkmals für den großen deutschen Reformator und beweist, daß er schon damals sich auf das Gebiet praktischen Schaffens begeben. In Genua lernte er einen italienischen Edelmann kennen, der bald darauf in die Dienste des Königs Hieronymus von Westfalen trat und seine neue Stellung dazu benutzte, die Berufung Klenze's nach Cassel zu veranlassen. Klenze ging alsbald nach Cassel ab und ward 1808 zum Hofarchitekten, dann 1810 zum Hofbaudirector ernannt. Die Baukunst aber gewährt von allen Schwesterkünsten der Gegenwart am wenigsten Reiz. Der Sinn des „lustigen" Königs stand auf flüchtigeren Genuß und er war nicht der Mann sich mit weitabsehenden Plänen zu tragen. Er wollte heute amüsirt sein und so ist es begreiflich, daß sein Hofbaudirector mehr freie Zeit übrig hatte als dem jungen, strebsamen Manne für seine vor Allem ernste Kunst lieb war.

Da brach der Sturm gegen den fremden Unterdrücker los und fegte auch den neuen westfälischen Thron weg. Klenze hatte in Cassel nichts mehr zu suchen und wendete sich 1814 Wien zu. Auf der Durchreise lernte ihn der damalige Kronprinz Ludwig kennen, der sich von dem verwandten Genius lebhaft angezogen fühlte. Klenze benutzte seinen Aufenthalt in München, um ein Gesuch um eine Offiziersstelle in der bayerischen Armee einzureichen, da es ihn drängte an dem großen Kampfe für das gemeinsame Vaterland theilzunehmen. Ob er dieses Gesuch nicht weiter betrieb, ob es abschlägig beschieden ward, ist zu erheben nicht mehr möglich. Indeß erhielt Klenze noch im selben Jahre einen Ruf nach München, zu dem der ihm befreundete Kronprinz Anlaß gegeben. Der kunstsinnige Fürst trug sich bereits lebhaft mit dem Gedanken, seine plastischen Schätze in einem entsprechenden Gebäude unterzubringen und schrieb 1815 eine Preisbewerbung hiefür aus, an welcher Klenze sich mit dem Erfolge betheiligte, daß er als Preisträger daraus hervorging. Die Aufgabe war eine grandiose und ward durch die Energie des Kronprinzen, der, um die Mittel hiefür zu beschaffen, bei seiner Stiefmutter ein namhaftes Anlehen machen mußte, da der Vater der Richtung des Sohnes entschieden abgeneigt war, rühmlichst gelöst. Man will wissen, die Kosten für den Bau hätten sich auf zwei und eine halbe Million Gulden belaufen.

Klenze begann den Bau im Jahre 1816 und vollendete ihn 1830. Derselbe bildet ein auf mäßig hohem Sockel ruhendes Erdgeschoß von viereckiger Form, das einen inneren Hof einschließt. In der Mitte der ganz aus Marmorquadern bestehenden Façade erhebt sich über einem Unterbau von drei hohen Stufen der Porticus von acht äußeren und vier inneren (sogenannten Anten-) Säulen ionischer Ordnung, die auf attischen

Basen stehen, sich nach oben nur wenig verjüngen und auffallender Weise nicht canellirt sind. Sitzende Sphinxe, ähnlich denen des äginetischen Tempels, bilden die Akroterien des Giebels, dessen äußerste Spitze ein zur Lyraform sich gestaltendes Pflanzenornament nebst der Eule der Minerva krönt. Darunter im Giebelfelde die aufrechtstehende Pallas Ergane, die Schutzgöttin aller künstlerischen, zumal plastischen Thätigkeit, umgeben von den verschiedenen Zweigen antiker Bildnerei. Die Außenwände des Gebäudes zeigen, den Gewölbebau des Innern andeutend, achtzehn frontongeschmückte Nischen mit Statuen aus Marmor. Man tritt in das Vestibul durch eine hohe in Erz gegossene Thüre und steht nun vor einer durch das ganze Gebäude sich hinziehenden Reihe theils durch Fenster theils durch Kuppellicht erhellter, an Decken und Wänden mit vielfarbigem Stuckmarmor und bezeichnenden Reliefornamenten verzierter Säle.

Dieses Ernst mit Heiterkeit, Würde mit Anmuth verbindende Werk begründete sofort Klenze's Ruhm fest und dauernd. Uebrigens dürfte die Kunstgeschichte kaum einen zweiten Fall aufzuweisen haben, in welchem es einem noch so jungen Künstler gestattet war, unter so bedeutsamen Umständen den Grundgedanken seines ganzen Strebens auszusprechen.

Mit diesem großartigen Werke begann für Klenze auch die Zeit eines großen und wirkungsreichen Einflusses in Sachen der Kunst. Im nemlichen Jahre nemlich ward Klenze zum Hofbaumeister ernannt und als technisches Mitglied der Baucommission ständig angestellt, zwei Jahre später erfolgte seine Beförderung zum Oberbaurath und Hofbauintendant und 1819 seine Ernennung zum Referenten im Ministerium für alle Cultusbauten und das gesammte Cultusbauwesen im Königreiche. In dieser letzten Stellung namentlich war es ihm möglich seinen Ansichten über die von der Baukunst zu verfolgenden

Ziele allgemeinste Geltung zu verschaffen und Architekten in diesem Sinne heranzubilden.

Im Jahre 1819 baute Klenze für den Grafen Pappenheim ein Schloß in jenem Städtchen Mittelfrankens, von welchem die Familie ihren Namen trägt, und begann die drei Jahre später vollendete, im römischen Style gehaltene, mit dorischen Säulen am Portal der Langseite geschmückte königliche Reitbahn, welche auch ohne die Kolossalbüsten der Dioskuren auf den Säulen und den großen in Kupfer getriebenen Pferdeköpfen an der Façade so wie ohne den von Martin Wagner in Relief ausgeführten Kampf der Lapithen und Centauren ihre Bestimmung auf den ersten Blick ausspräche.

Klenze hatte kaum die Glyptothek begonnen, als ihm der Herzog Eugen von Leuchtenberg, der sich als Gemahl einer bayerischen Prinzessin nach dem Sturze seines Stiefvaters in München niedergelassen, den Bau eines Palastes übertrug. Die Hauptbedeutung dieses Baues liegt darin, daß Klenze in ihm gewissermaßen die Norm für die Gebäude der neun Jahre später in Ausführung genommenen Ludwigsstraße feststellte. In seiner allgemeinen Erscheinung erinnert das Palais einigermaßen an den Palazzo Farnese in Rom, namentlich durch die Behandlung der unteren Fensterreihen mit dem Sockel, sowie durch die Giebelfenster des mittleren Stockwerks.

Um diese Zeit regte Kronprinz Ludwig die erste Restauration des hochberühmten Domes zu Speyer an und es ward mit den Entwürfen hiezu Klenze betraut, der auch die Zeichnungen zu dem architektonischen Theile der neuen Grabmäler Rudolf's von Habsburg und Adolf's von Nassau lieferte, sowie für das Grabmal des Herzogs Eugen von Leuchtenberg in der Hofkirche zum heiligen Michael in

München, dessen figürlichen Theil bekanntlich Thorwaldsen ausführte.

Im Jahre 1822 baute Klenze den Bazar am Odeonsplatze im venetianischen Style und in den Jahren 1823 bis 1825 das niedergebrannte königliche Hof- und Nationaltheater wieder auf, wobei er sich streng an Carl von Fischer's Pläne hielt, der das erste Gebäude hergestellt hatte. In das Jahr 1824 fällt der Bau des Kriegsministeriums nach Motiven des florentinischen Palaststyles. Der Bau ist zweistöckig, mit einem höheren Mittelbau versehen und hat vorn eine offene Bogenhalle von sieben Arkaden, deren Archivolten aus stark gefugten Sturzsteinen bestehen. Als Schmuckwerk befinden sich in den Zwickeln der Bögen Waffen und Rüstungen im Hochrelief. Der Sockel besteht aus Spiegelquadern, die Hauptwand ist horizontal gefugt, und ein verziertes römisches Consolengesims mit Viertelstableisten krönt das Ganze.

Neben dem Bau des Kriegsministeriums lief der des anatomischen Theaters an der Schillerstraße her.

Das Jahr 1825 ward durch die Thronbesteigung seines königlichen Freundes eines der bedeutendsten in Klenze's Leben. Sie gab Beiden die vollste Freiheit, ihre Jugendideen in weitesten Grenzen zu verwirklichen. Alsbald ward die Briennerstraße und das mit der Ludwigsstraße verbundene Straßennetz aufgenommen und schon im nächsten Jahre der Bau des Königsbaues, der Pinakothek, der Allerheiligen Hofkapelle und des Odeon begonnen.

Solche Aufgaben gleichzeitig zu lösen, bedurfte es einer ungewöhnlichen Thätigkeit, wie sie sich in Klenze's Bureaux entfaltete. Dort gab es keine Ruhetage mehr; Sonn- und Werktage ward vom frühen Morgen bis zum späten Abend geschafft und immer geschafft, und Allen ging Klenze selbst mit

leuchtendem Beispiel voran. Dabei zeigte sich auch so recht, mit welcher Leichtigkeit und Sicherheit der Künstler arbeitete. Hatten Schüler und Gehilfen seine Entwürfe in's Große übertragen, so pflegte er mit fester Hand und ohne daß hinterher irgend etwas abgeändert wurde, in ihren Zeichnungen die ornamentalen Theile einzutragen. Das Ganze lebte vor seiner Seele und harrte da nur der Fixirung.

Das erste dieser gleichzeitig begonnenen Werke, welches der Vollendung entgegen geführt ward, war der Königsbau.

Er erhebt sich in einer Länge von 430 Fuß und 105 Fuß Höhe über einem mit Stufen und Sitzbank umgebenen Sockel, besteht aus zwei Stockwerken und einem pavillonartigen, etwa die Hälfte der Gesammtlänge umfassenden Obergeschoß in der Mitte, welches in einer Länge von etwa 220 Fuß jene noch etwa um 20 Fuß überragt. Drei hohe Portale bilden den Eingang in das Innere, welches an der Vorderseite im Erdgeschoß durch 21, im ersten Stockwerke durch ebensoviel, im Pavillon durch 11 Bogenfenster sein Licht erhält. Thore wie Fenster sind mit kräftig und reich geformten Werkstücken eingefaßt. Durch sein Gesammtgepräge, namentlich durch den hervorragenden Mittelbau, wie durch die Bekleidung des Sockels mit spitz facettirten Diamantquadern und des gesammten übrigen Mauerwerks mit tieffugigen Spiegelquadern, erscheint der Bau als eine freie, heitere und zugleich geschmackvolle Nachbildung des Palastes Pitti in Florenz, von welchem er jedoch durch die Formen und Verhältnisse seiner Fenster und Portale, durch die regelmäßigere Bearbeitung seiner äußeren Quaderbekleidung, durch die Pilasterstellungen der beiden oberen Stockwerke, sowie durch die gesammte innere Einrichtung bedeutend abweicht. Auch fehlt ihm jene offene Galerie, welche am Palast Pitti vor der mittleren Fensterreihe angebracht ist.

Das im Rusticostyl gehaltene Erdgeschoß des Königsbaues endigt in einem dorischen mit Triglyphen verzierten Bandgesims, über welchem die Pilasterstellung des ersten Stockwerks in modificirt ionischem Styl sich erhebt. Das oberste Geschoß hat eine Pilasterstellung im korinthischen Styl und ist mit einem verzierten Consolengesims gekrönt.

Die Pläne zur Pinakothek hatte Klenze schon im Jahre 1824 entworfen, als Ludwig noch Kronprinz war; den Grundstein aber legte der König erst am 7. April 1826, dem Geburtstage Raffael's und erreichte der äußere Bau im Jahre 1836 seine Vollendung.

Die Pinakothek ist bei einer Länge von 520 Fuß und einer Breite und Höhe von 92 Fuß und ihren flügelartigen Vorsprüngen an den beiden Schmalseiten von 72 Fuß Höhe eines der imposantesten Bauwerke der Neuzeit. Es ruht auf einem Sockel von Spiegelquadern und zeigt in durchaus freier und selbständiger Gestaltung den Styl römischer Paläste. Alles, was die architektonische Form bestimmt, als Sockel, Fenster- und Thüreinfassungen, Wandsäulen und Gesimse sind von grünlichem Quaderstein, die dazwischen befindlichen Wandflächen aber aus Ziegeln von hellgelber Farbe ohne Bewurf und in der Art des römischen Mauerwerks a cordone. Einen ungemein reichen und stattlichen Anblick gewährt die gegen Süden gewendete Façade mit ihrer doppelten Reihe von Rundfenstern, wovon die oberen fünfundzwanzig zwischen ionischen Pilastern eingesetzt sind.

Die Krönung dieser Seite besteht aus einem Consolengesims, auf dessen Zinnen die von Ludwig Schwanthaler entworfenen Statuen jener Meister stehen, welche in der Entwickelung der Malerei seit dem Beginne der Renaissauce neue Richtungen und Fortschritte bezeichnen. An derselben Seite befindet sich auch das Hauptportal mit einem von vier Säulen getragenen

Balcon, während für den gewöhnlichen Gebrauch ein von steinernen Löwen flankirter Eingang an der östlichen Schmalseite dient.

Der Bau der Allerheiligenhofkapelle dauerte vom Jahre 1826 bis 1837. Sie ist im romanischen Rundbogenstyl der italienischen Kirchen des eilften und zwölften Jahrhunderts gehalten und hatte Klenze sich bei ihrer inneren Anordnung und Ausschmückung die Sanct Rochus-Kapelle im königlichen Schlosse zu Palermo und, was die Anlage der Tribünen betrifft, die Sanct Marcuskirche in Venedig zum Vorbild zu nehmen.

Ihre Grundform ist die der Basiliken, ein einfach längliches Viereck mit Vorhalle, Schiff und halbrunder Absis. Ein Querschiff oder einen über das Dach sich erhebenden Kuppel- oder Thurmbau besitzt die in ziemlich bescheidenen Maßverhältnissen gehaltene Kapelle nicht. Das Innere theilt sich durch vier starke Pfeiler und acht Marmorsäulen in ein Mittelschiff und zwei Seitenschiffe. Zunächst über dem Haupteingange liegt das Musikchor und diesem gegenüber die große, das Sanctuarium begrenzende Altarnische, welche eine beträchtliche Anzahl Stufen vom Schiffe der Kirche trennt. Auch die Seitenschiffe schließen mit Absiden ab. Ueber den Seitenschiffen aber erheben sich vier große Tribünen für den Hof, welche mit Ausschnitten von Tonnengewölben überwölbt sind. Die Ueberdeckung des Mittelschiffes zerfällt durch ein in der Mitte quer durchgehendes breites Bandgewölbe in zwei Hauptabtheilungen, welche Kuppelgewölbe bilden und gleich den übrigen Wölbungen, Bändern, Pfeilern und Wänden theils mit reichen Ornamenten und Inschriften, theils mit religiösen Frescogemälden nach Entwürfen von Heinrich von Heß, Joh. Schraudolph, J. C. Koch, J. B. Müller und M. Seitz geschmückt sind.

Es giebt vielleicht keinen modernen Bau, in welchem die Schwesterkünste ein harmonischeres Ganze schufen als hier.

Was die Außenseite der thurmlosen Kapelle betrifft, so endigt ihre durch Halbsäulchen und Gesimsbänder, sowie durch eine Fensterrose angenehm belebte Façade in einem mit Rundbogenverzierungen und Akanthusblättern geschmückten Giebel. An dem Portal sieht man Christus als Erlöser im Relief auf den vier evangelischen Thieren thronend und von Maria und Johannes verehrt, in der Linken das Evangelium mit dem A und Ω haltend, die Rechte zum Segen erhoben. Auf den Thürpfeilern nebenan stehen die Apostel Petrus und Paulus, Alles von Conrad Eberhard's kunstfertiger Hand.

Das vierte der im Jahre 1826 in Angriff genommenen Gebäude größerer Bedeutung ist das königliche Odeon, dem Leuchtenberg'schen Palais gegenüber und der Symmetrie halber diesem äußerlich ganz ähnlich. Dasselbe wurde in zwei Jahren vollendet und enthält in seiner Mitte einen grandiosen Saal für musikalische Productionen. Seine Grundform ist ein längliches Viereck, dessen eine Schmalseite in einem Halbkreise endet, in welchem eine Anzahl Büsten von bedeutenden Tondichtern von Leeb aufgestellt sind. Ueber einer dorischen Säulenstellung zieht sich oben um alle Seiten des Saales eine Galerie aus ionischen Säulen hin. Die flache, cassettirte und mit Schmuckwerk und Vergoldungen reich versehene Decke ist mit drei auf die Bestimmung des Saales bezüglichen Frescogemälden von W. Kaulbach, A. Eberle und H. Anschütz geschmückt.

Zu den in dieser Periode angestrengtester Thätigkeit entstandenen Gebäuden gehört auch der Palast des Herzogs Maximilian in Bayern, gewöhnlich das Herzog Max-Palais genannt, welches Klenze im Jahre 1830 vollendete. Eine dreifache Einfahrt mit einem Balconvorbau von vier dorischen Säulen

bildet die Mitte der Façade; die drei Stockwerke zeigen die dorisch-ionisch-korinthische Wandsäulenordnung, und ein verziertes Consolengesims mit schön gegliedertem Architrav krönt das Ganze. Das Erdgeschoß hat Fenster mit Rundbogen, die auf Pilastercapitälen ruhen, mit einem horizontalen Verdachungsgesims darüber, während die Fenster des Hauptgeschosses geradlinig und mit einem Giebelbau überdeckt sind.

Aber man begnügte sich nicht einzelne Prachtgebäude hinzustellen; auch die Nachbarhäuser wurden in einer Weise durchgeführt, daß dadurch überall ein bedeutsamer Eindruck erzielt ward; so in der Ludwigs- und Briennerstraße, so am Wittelsbacherplatz.

In das Jahr 1831 fällt der Entwurf der Constitutionssäule, welche der Graf Schönborn bei Gaibach errichten ließ.

Im darauf folgenden Jahre wurde der Festsaalbau in Angriff genommen, der, wie schon sein Name sagt, ausschließlich für große Hoffestlichkeiten und Audienzen bestimmt ist. Die äußere Vollendung erforderte nur vier Jahre, während sechs weitere nöthig waren die innere Ausschmückung durchzuführen.

Dieser wahrhaft pompöse Prachtbau zieht sich, die Residenz im Norden begrenzend, wenn man den in gleicher Flucht damit liegenden mit einer neuen Façade versehenen älteren Schloßtheil dazu rechnet, in einer Länge von etwa 900 Fuß dem Hofgarten gegenüber hin. Jedes Stockwerk zählt 46 Fenster, von denen die im unteren Geschoß rundbogig, die im Hauptgeschosse horizontal überdeckt und mit einer Giebeleinfassung umgeben sind. Ein korinthisches Gesims krönt das Ganze. In der Mitte der Front erhebt sich ein prachtvoller, im reichen Style des Palladio ausgeführter Portalbau, bestehend aus einer doppelten Arkadenreihe von neun Bogenweiten und mit einer dreifachen Durchfahrt versehen. Ueber den massiven Pfei-

lern der unteren Portalhalle erheben sich, angelehnt an die Arkaden-Pfeiler der oberen, zehn ionische Säulen. Ueber ihnen ruht ein verkropftes Gesims, das an den Ecken zwei sitzende Löwen, denen von dem Arsenal in Venedig ähnlich, und dazwischen vier männliche und vier weibliche Statuen trägt, welche, nach Lud. Schwanthaler's Modellen in Marmor ausgeführt, die acht Regierungsbezirke des Königreichs in antiker Auffassung darstellen.

Die Kuppelgewölbe der oberen Balconhalle zeigen reichsten Arabeskenschmuck, die Lünetten auf blauem Grunde neun Victorien in weißem Stuckrelief. Jede derselben hält zwei runde Schilde mit Darstellungen von Regententugenden und wichtigen Momenten aus der bayerischen Geschichte.

Das prachtvolle Innere entspricht ganz der großartigen Erscheinung der Außenseite und findet seine Gipfelpunkte in dem Ball- und insbesondre im neuen Thronsaal.

Der Ballsaal zeigt an jeder Schmalseite eine Galerie von doppelter Ordnung, unten mit sechs ionischen Säulen, oben mit Karyatiden, welche reich bemalt sind und die schön cassettirte Decke tragen. Denselben entspricht in derselben Höhe an den Wänden ein hohes Pilasterfries mit gemalten tanzenden Figuren und Arabesken dazwischen. Die unteren Wände tragen eine Reihe von Darstellungen der merkwürdigsten alten und neuen Tänze in Reliefs nach Schwanthaler's Entwürfen.

Spricht sich im Ballsaal der Charakter heiterer Festlichkeit aus, so ist der Eindruck des Thronsaales ein wahrhaft grandioser. Den Zugang bildet ein Intercolumnium von vier korinthischen Säulen und man befindet sich nun in einem Raume von 115 Fuß Länge, 74 Fuß Breite und 57 Fuß Höhe, der an den Wänden reich mit Pilastern und vergoldeten Reliefornamenten auf weißem Stuckmarmor verziert und mit einer geschmackvoll

cassettirten Decke versehen ist. Der Saal bildet ein längliches Viereck, an dessen Langseiten sich Galerien hinziehen, deren jede von zehn freistehenden korinthischen, mit vergoldeten Capitälen geschmückten Säulen getragen wird. Den Langseiten entlang sind zwölf kolossale nach Schwanthaler's Entwürfen in vergoldetem Erze ausgeführte Standbilder, Mitglieder des Hauses Wittelsbach, und neben der Eingangs-Thüre ebenfalls in vergoldetem Erz ausgeführte hohe Candelaber von sinnreicher schöner Composition und Zeichnung Klenze's. Ihre kelchartig aufsteigenden Palmettenzierden ruhen auf schlangenfüßigen Gigantenkörpern, in der Mitte vier geflügelte das bayerische Wappen haltende Victorien und oben Minerva, Mars, Apollo und Mercur zeigend.

Im Jahre 1833 ward auf dem Carolinenplatze der von Klenze entworfene hundert Fuß hohe eherne Obelisk aufgestellt, der dem Gedächtniß der im russischen Feldzuge von 1813 gefallenen zwölftausend Bayern gewidmet ist. Derselbe ruht abweichend von den ägyptischen Vorbildern auf einem mit Widderköpfen und reichen Laubgewinden verzierten Sockel von würfelförmiger Gestalt und sollte ursprünglich auf dem Platze vor der Feldherrnhalle aufgestellt werden, was jedoch Klenze abrieth. Im nemlichen Jahre wurden nach Klenze's Entwürfen der Monopteros und eine Exedra, halbrunder Ruhesitz, im englischen Garten bei München errichtet, zu dessen Schmuck namentlich jener wesentlich beiträgt.

Im fernen Osten war inzwischen ein neues Königreich entstanden und der zweitgeborene Sohn des für Hellas begeisterten Königs Ludwig auf dessen Thron berufen worden. Mit den bayerischen Staatsmännern und Truppen zogen auch bayerische Künstler nach Athen. Unter ihnen auch Klenze. Als Früchte seines Aufenthalts auf dem classischen Boden besitzen wir außer

einigen später näher zu bezeichnenden Schriften werthvolle Pläne für ein Pantechnion und für die Restauration der Akropolisbauten.

Die Räume des ehemaligen gräflich Törring-Seefeld'schen Palastes an der Dienersgasse erwiesen sich für den Gebrauch der Generalpostdirection unzureichend und Klenze wurde deshalb beauftragt denselben zu erweitern und gegen den Max Josef-Platz mit einer Façade abzuschließen. Der Bau ward in den Jahren 1835 und 1836 hergestellt und zeigt eine offene durch zwölf toscanische Säulen gebildete vielfarbig gemalte Vorhalle mit von Hiltensperger auf rothem Grunde ausgeführten Rossebändigern. Das war Klenze's erster Versuch, die Polychromie in größeren Maßverhältnissen praktisch durchzuführen. Nachdem er das nemliche Princip einige Zeit später (1839—40) auch noch an der Façade des Hof- und Nationaltheaters zur Anwendung gebracht und dort namentlich die Giebelfelder mit Figurenbildern hatte bemalen lassen, kam man in München nur noch einmal, nemlich an der neuen Pinakothek, darauf zurück. Mit welchem Erfolge ist bekannt.

Im Jahre 1839 ward Klenze vom Kaiser Nicolaus nach Petersburg berufen und ihm der Neubau der neuen Eremitage übertragen, der vom Jahre 1840 bis 1850 dauerte.

Am 12. October 1843 legte der König den Grundstein zur bayerischen Ruhmeshalle auf der Sendlingerhöhe, bestimmt zweihundert Porträtbüsten berühmter Bayern in sich aufzunehmen. Der Unterbau ist 15 Fuß hoch und auf ihm erhebt sich eine von 48 dorischen Säulen getragene offene Halle mit vorspringenden Flügeln. Die Halle hat bei einer Länge von 230 Fuß eine Höhe von 65 Fuß und eine Verkleidung von weißem Salzburger Marmor, aus welchem Material auch die Säulen bestehen. An Metopen und Wänden befinden sich gegen hun-

dert Reliefverzierungen. Mitten zwischen den äußersten Flügelenden der Halle steht die Bavaria Schwanthaler's. Man irrt sich schwerlich, wenn man die bayerische Ruhmeshalle mit dem Edelsten und am reinsten Durchgeführten nennt von Allem was Klenze's Genius geschaffen. Der Bau nahm zehn Jahre in Anspruch.

Am 18. August 1863 wurde der Prachtbau der Propyläen eröffnet und dadurch ein Platz abgeschlossen, um den die Welt München beneiden darf. Derselbe wird nördlich von der Glyptothek, südlich von dem Kunstausstellungsgebäude und westlich von den Propyläen begrenzt. König Ludwig hatte schon im Jahre 1846 den Gedanken gefaßt an dieser Stelle ein Stadtthor zu erbauen und dabei bestimmt, daß die Geschichte der Erhebung Griechenlands in den zwanziger Jahren unsers Jahrhunderts den Gegenstand der plastischen Zierden des Baues, weißer Marmor aus den Brüchen am Untersberg aber das Material bilden solle. Zugleich wünschte der König eine Nachbildung der athenischen Propyläen. Nun waren aber die Terrain-Verhältnisse in München von denen in Athen so durchaus verschiedene, daß wesentliche Modificationen unabweislich wurden.

Zunächst fiel der Zweck der Vertheidigung weg, mit ihm die durch Thüren versperrbare Halbsäulenstellung im Innern des Thores und die Burgmauer mit ihren Anbauten wie sie in Athen durch die Natur des Terrains bedingt waren. Somit wäre nur mehr der mit einem Giebel gekrönte Eingang übrig geblieben, wie er bei den ein Temenos umgebenden Säulenhallen vorkam. Wollte sich der Baumeister an sein gegebenes Vorbild halten, so mußte er sein Thor zwischen Mauern stellen oder aber bei freierer Gestaltung zwischen kleinere Portiken, welche dem Haupteingang Höhe und Bedeutung gaben.

An dem Gedanken des Stadtthors als Vertheidigungsmo-

ment festhaltend stellte Klenze nach dem Muster des Thores Dipylon in Athen, des Thores von Massona u. A. an die Seiten seines Eingangs zwei mächtige Thürme, verband diese durch eine horizontale Mauer, welche er hinter dem Giebel sichtbar werden ließ, miteinander und gab denselben eine höhere und zugleich praktische Bedeutsamkeit, indem er sie ebenfalls zu Durchgängen benutzte.

Da die Glyptothek als ionischer Prostylos sich darstellt und ihr gegenüber das Kunstausstellungsgebäude bei ähnlicher Grundanlage die korinthische Säulenordnung zeigt, so schien es angemessen für die Propyläen die dorische zu wählen. Der Giebelbau in der Mitte zeigt nach Ost und West zu sechs Säulen von den edelsten Verhältnissen. Da in der Mitte ein Durchgang nöthig war, so rückte der Baumeister die mittleren Säulen um die Breite zweier Triglyphen auseinander, während in den andern Zwischenräumen sich nur eine befindet. Dagegen rückte er die beiden äußersten Säulen den anderen am nächsten und brachte so die äußerste Triglyphe an die Ecke. Der drei Stufen aufweisende Unterbau ist in der Mitte durch den Weg für die Fußgänger unterbrochen. Die beiden Giebelfelder zeigen schöne auf die Befreiung Griechenlands bezügliche Gruppen nach Schwanthaler's Entwürfen in antiker Auffassung und Gewandung. Im Innern tragen ionische Säulen mit den so selten vorkommenden ionischen Basen die reich gegliederte Steindecke mit nicht minder reichem polychromischen Schmucke, der von dem sorgfältigsten Studium der Form Zeugniß giebt. Auch die reich sculpirten Capitäle zeigen wie die Leisten und Lacunarien die Bemalung mit den antiken Farben Roth, Blau und Gelb, wozu Klenze noch Grün und ein paar gebrochene Farben gesellte.

Während die Verkehrsverhältnisse der Gegenwart zwei weitere Durchfahrten in den Thürmen erheischten, mußte das Maß

des Portales aus localen Gründen auf die Hälfte dessen der Propyläen in Athen reducirt werden, ohne daß dadurch der Großartigkeit des Gebäudes Eintrag geschah. Die kolossale, durch einen gewaltigen monolithen Sturz abgeschlossene Thoröffnung der Thürme benimmt den Thürmen das Schwere, indeß die starke Verjüngung und meisterhafte nur vier Zoll über die Grundfläche vorspringende Basreliefs mit Scenen aus dem griechischen Befreiungskampfe den wuchtigen Eindruck der über den Durchfahrten bis zum oberen Geschoß in massiven undurchbrochenen Mauern aufsteigenden Thürme mildern. Das leichte Obergeschoß mit seinen durch dorische Pfeiler gebildeten geräumigen Fensteröffnungen vermittelt in anmuthiger Weise den Uebergang zu dem kräftigen Gesims das mit seiner durch Palmetten geschmückten kräftigen Hohlkehle einigermaßen an den ägyptischen Pylonbau erinnert. Die Thürme sind bis zur schön gestirnten und gemalten Decke durchbrochen und zeigen reichen Schmuck in Farben.

Ehe wir zu einer Betrachtung der beiden grandiosesten Schöpfungen Klenze's, die Walhalla und die Befreiungshalle, übergehen, müssen wir im Leben des Künstlers bis zum Jahre 1814 zurückgreifen.

In diesem Jahre gab Klenze in Wien ein Werk heraus, in dem der Schlüssel zu jenen Kolossalbauten liegt. Der Titel desselben ist: „Projet de Monument à la Pacification de l'Europe.“ Was Klenze damals im Auge hatte, war nichts Geringeres als ein den drei Monarchen der heiligen Allianz gewidmetes europäisches Denkmal zur Erinnerung an die von ihnen und ihren Völkern erfochtenen Siege und den mit dem Blute so vieler Tapferen wiedergewonnenen Frieden. Diesem großartigen Gedanken lag ein Rückblick auf die Blüthe Griechenlands zu Grunde, in welcher alle Künste, namentlich die bildenden, als das allge-

meinste Band der Gesittung und des Friedens, als Prüfstein und Lohn jeder Tüchtigkeit dienten. Wie in Hellas die Landschaft von Olympia der Festplatz des gesammten Volkes war, so sollte dies Denkmal im Herzen Europa's von einem großen Strome in Mitten einer waldigen Bergeslandschaft den Mittelpunkt eines großen Festplatzes bilden und sich zu einem Tempel modern dorischer Ordnung auf hohem Stufenunterbau gestalten, an dessen Ecken kolossale Trophäen zu stehen kommen sollten. Vier Thore sollten zu gewölbten Innenräumen führen, welche die sterblichen Ueberreste der gefallenen Helden aufzunehmen hatten. Zum Tempel sollte eine mächtige Freitreppe emporführen, der Tempel aber rings von Säulen umgeben sein und in seinen Giebeln religiöse Embleme in plastischer Ausführung zeigen. Das Innere war bestimmt eine gleichfalls plastische Darstellung des triumphirenden Christenthums und die Standbilder der siegreichen Fürsten zu umfassen. Auf den Außenflächen der Stufen der Freitreppe sollten eherne Tafeln die Namen der um Europa's Wiedergeburt verdientesten Männer und die Geschichte der jüngsten Vergangenheit in großen Zügen in den vier Hauptsprachen enthalten. Als Material sollte beim Bau ausschließlich Granit, Bronce und Eisen zur Verwendung kommen.

Man irrt schwerlich, wenn man annimmt, daß dieses Project es war, welches den Kronprinzen Ludwig auf den Künstler aufmerksam machte, welcher der Revolutionsperiode gegenüber dieselbe Stellung einnahm und in welchem er zugleich einen der Hauptregeneratoren der alten classischen Kunst sehen mußte.

Es gehört aber sicher zu den merkwürdigsten Fügungen, daß dem Meister gegönnt war, nach sechzehn Jahren in der Walhalla die Grundformen und nach dreiunddreißig Jahren in

der Befreiungshalle den Grundgedanken jenes Entwurfs künstlerisch durchzuführen, wobei noch in Betracht kommt, daß der Bau der Befreiungshalle ursprünglich dem Architekten Friedrich von Gärtner übertragen war und erst nach dessen im Jahre 1847 erfolgten Ableben auf Klenze überging, der ihn sofort auf ganz andere Principien zurückführte.

Es war zur Zeit der tiefsten Erniedrigung Deutschlands, als Kronprinz Ludwig, der von Napoleon so sehr Gehaßte, sich mit dem Gedanken trug, einen kolossalen Bau durchzuführen, der dem Gedächtniß der größten Männer Deutschlands geweiht sein sollte. Wie seine ganze Seele voll war von diesem Gedanken, beweisen seine Briefe an Johannes von Müller, dem er selben anvertraut und dessen Rath er erholt hatte. Fast dreißig Jahre verflossen, bis der König Ludwig an die Realisirung seines Planes gehen konnte. Er wählte die Ausläufer des bayerischen Waldes, wo selbe zwei Stunden außerhalb Regensburg bis dicht an das Ufer der Donau treten, für einen Idealbau. Die Wahl könnte nicht glücklicher getroffen sein. Die Granitberge des bayerischen Waldes ziehen in reich geschwungenen Linien dem mächtigen Strom entlang und tragen auf einem der Vorsprünge nächst dem mit einer malerischen Ruine geschmückten Marktflecken Donaustauf einen mächtigen Marmortempel, der mit seinem glänzenden Weiß stundenweit in die Donauebene hinausleuchtet. Es ist ein großartiger Peristylos, d. h. ein auf allen vier Seiten von Säulen dorischer Ordnung umstellter Bau, dessen Giebelfelder Schwanthaler mit aus dem Runden gearbeiteten Gruppen schmückte. Zum Tempel hinauf steigt eine riesige Freitreppe, welche sich in zwei Arme spaltet, die sich oben wieder begegnen. Ein mächtiges Thor aus Erz führt in das geräumige mit farbigem Marmor bekleidete Innere, an dessen Wänden die Büsten berühmter

Deutscher aller Zeiten und Stämme auf einfach aber edel geformten Tragsteinen ruhen und das so eine Halle der Ehren bildet, wie keine andere Nation eine ähnliche aufzuweisen hat.

Vergleichen wir die Walhalla mit Klenze's Project eines Friedensdenkmals vom Jahre 1814 so begegnen wir nur einigen Abänderungen: auf den Außenflächen der Stufen der Freitreppe blieben die ehernen Tafeln, an den Ecken des Unterbaus die Trophäen weg und an die Stelle des gewölbten Abschlusses des Innenraumes trat die reich cassettirte flache Decke.

Der Bau ward im Jahre 1830 begonnen und zehn Jahre später vollendet.

Die Kritik einer gewissen Richtung fand es ungeeignet, daß Klenze und sein königlicher Freund ein berühmten Deutschen gewidmetes Denkmal in hellenischem Style dachten und ausführten und meinten, darin liege ein innerer Widerspruch, der dadurch hätte vermieden werden können, daß man statt jenes den gothischen Styl dafür gewählt hätte. Wie hoch man aber auch die gothische Bauweise schätzen mag, so wird man sie doch nicht als nationale Bauweise der Deutschen können gelten lassen, nachdem die Kunstgeschichte längst nachgewiesen, daß sie aus dem Norden Frankreichs zu uns herüberkam, wie die Renaissance aus Italien und Frankreich. Daß wir keinen nationalen Baustyl besitzen, ist allerdings zu beklagen, hängt aber mit dem individuellen Charakter des deutschen Volkes nicht weniger zusammen, als es von gewissen äußern Verhältnissen abhängt. Wollte man aber gar auf die eigentliche Bedeutung des Wortes Walhalla zurückgreifen, wozu Einige entschiedene Lust zeigten, so wäre es doch klar genug, daß es keinen Baustyl giebt, der mit jener vorchristlichen Culturperiode Deutschlands zusammenfiele, welcher der Glaube an Walhalla angehört, und daß schon der gothische Styl von diesem Standpunkte betrachtet ein nicht

minder großer Anachronismus wäre. Freilich muß hinzugefügt werden, daß diese Art Kritik ebenso lange verstummt ist als das Nazarenerthum in der Kunst wie im Leben aus der Mode kam. In unsern Tagen wird es wohl keinem Gebildeten mehr einfallen den König und seinen Baumeister darum zu tadeln, daß sie für einen Bau von rein idealer Bestimmung denjenigen Styl wählten, in welchem das in Bezug auf bildende Kunst am feinsten angelegte Volk der Hellenen sein Ideal von höchster Schönheit anstrebte.

Am 18. October 1842 hatte König Ludwig die Walhalla eröffnet und legte Tags darauf den Grundstein zur Befreiungshalle.

Sie erhebt sich auf dem Michelsberge bei Kelheim, da wo am Fuße des steil abfallenden Bergvorsprunges die Donau die Wasser der Altmühl aufnimmt. Die Lage ist eine überaus günstige: von solcher Höhe aus beherrscht der Bau das Land weit umher. Er soll künftigen Geschlechtern die Erinnerung daran bewahren, wie sich die verbündeten Deutschen einst in blutigem Kampfe der Herrschaft des fremden Unterdrückers siegreich erwehrten und soll ihnen zugleich eine Mahnung sein, welche Kraft in der Einigkeit liegt.

Der erste Entwurf war vom Director Friedr. v. Gärtner. Um das gewaltige Werk in seinen Grundfesten zu sichern, mußte man das Fundament stellenweise fünfzig Fuß tief legen, trotzdem daß der Kern des Berges aus festem Jurakalk besteht. Nach dem 1847 erfolgten Tode Gärtner's wurde der Bau Klenze übertragen, der sofort den ganzen Plan in einer so entschiedenen Weise abänderte, daß von dem Gärtner'schen nichts mehr übrig blieb.

Der Bau stellt sich als eine kolossale Rotunde in griechischem Style dar, deren Innenraum durch von oben einfallendes

Licht auf das Wirksamste beleuchtet wird. Der Durchmesser beträgt im Grundbau 263 Fuß bei 204 Fuß Höhe. Die Rotunde erhebt sich auf einem Unterbau aus drei gewaltigen Stufen, welche zusammen nicht weniger als 24 Fuß hoch sind. Zu der Hauptterrasse des Unterbaues steigt man auf Freitreppen von 36 Fuß Breite empor. Auf demselben erheben sich achtzehn Candelaber aus carrarischem Marmor und eben so viele Strebepfeiler, welche sich nach oben um einen Fuß verjüngen. Jeder derselben trägt die Gestalt einer ihrem Typus nach unverkennbar germanischen Jungfrau, von weiten, faltenreichen Gewändern umflossen. Achtzehn aus Panzern, Helmen und Schilden geschmackvoll gebildete Trophäen dienen dem Kranzgesimse zu reichem Schmucke. Hinter ihm zeigt sich das mit Kupferblech gedeckte Dach.

Die Jungfrauengestalten tragen volle Eichenkränze um das Haupt, unter denen lange Strähne reichgelockten Haares über Hals, Schultern und Busen herabfließen. Sie sind nach zwei sich je neunmal wiederholenden Modellen des Professors Halbig ausgeführt und in einer Höhe von zwanzig Fuß aus weißem Kelheimer Sandstein gemeißelt. Dieselben halten längliche Tafeln in den Händen, welche die Inschriften tragen: Oesterreicher, Bayern, Tyroler, Böhmen, Franken, Schwaben, Rheinländer, Thüringer, Hessen, Westfalen, Mecklenburger, Pommern, Brandenburger, Schlesier, Sachsen, Mähren, Hannoveraner, Preußen.

Ein bedeutsamerer Schmuck einer 180 Fuß hohen Rotunde ließ sich kaum denken.

Das aus Rosenheimer Marmor gehauene Portal zeigt die Widmung des Baues in den Worten: „Den deutschen Befreiungskämpfern Ludwig I. König von Bayern 1843.“

Ueber den mehrgenannten Frauengestalten, der Kürze wegen nach den bezeichneten Inschriften die Provinzen genannt, steigt

eine mächtige Galerie von 54 Säulen, deren jede aus Einem Stücke gehauen und 16 Fuß hoch ist, empor, von welcher man eine herrliche Rundschau über das majestätische Donau- und Altmühlthal genießt, die sich noch mehr erweitert, wenn man durch die eiserne Wendeltreppe zur oberen Brustwehr emporsteigt, die den ganzen Bau zierlich umfaßt.

Jede der steinernen Seitentreppen mißt 18 Fuß in der Breite und besteht aus 38 Stufen; die mittlere dem Eingang zunächst befindliche hat die doppelte Breite und zählt 44 Stufen.

Die Zahl 18 wiederholt sich zur Erinnerung an den entscheidenden achtzehnten October des Jahres 1813 öfter.

Die Wirkung des Inneren ist eine feenhafte. Die Halle hat einen Durchmesser von 103 Fuß, eine Höhe von 184 und ist von einer doppelten Säulenreihe umschlossen. Ueber ihr erhebt sich die Kuppel mit einer Sprengweite von 100 und einer Höhe von 66 Fuß, wobei an die oben bezeichnete Gesammthöhe der Halle erinnert sein mag. Die Lichtweite des Portales beträgt 23 Fuß. Die Halle empfängt ihr Licht durch die sogenannte Laterne; die Wände sind mit verschiedenfarbigem Marmor überkleidet, dessen Wahl für den feinen Farbensinn Klenze's Zeugniß giebt.

Ueber dem Fußboden erhebt sich rings um die Halle ein sechs Fuß hoher Marmorsockel, der 34 Victorien aus carrarischem Marmor trägt. Das von oben einfallende Licht einerseits und der dunkle Marmorgrund der Nischen andrerseits, die sich hinter den Victorien öffnen, während sie eine von der andern durch Arkadenpfeiler von Granit getrennt sind, bringen eine ungewöhnliche Wirkung hervor.

Je zwei der Victorien halten einen Bronceschild, der zwischen ihnen auf einem niederen Marmorschafte ruht und bieten die freigebliebene Hand der benachbarten. Sie sind nach vier ver-

schiedenen Modellen Schwanthaler's gearbeitet und versinnbildlichen die vier und dreißig vormaligen Bundesstaaten. Auf den Schilden prangen die Namen jener Schlachten und Gefechte, durch welche Deutschlands Befreiung erkämpft wurde.

Oberhalb der Segmente der Nischen sind große länglich-viereckige Tafeln aus weißem Marmor angebracht, welche in vergoldeten Buchstaben die Namen von achtzehn hervorragenden deutschen Heerführern tragen. Ein Band unterhalb der Säulenreihe enthält die Namen jener achtzehn Festungen, welche entweder den Franzosen während der Befreiungskriege abgenommen wurden oder sonst von Bedeutung waren.

Ueber dem Gesimse mit diesen Namen erhebt sich eine offene von 72 je zu zweien hinter einander stehenden Granitsäulen gebildete Galerie, über deren schön ornamentirtem Gebälke sich die kolossale und reich cassettirte Kuppel wölbt, die auf schimmerndem Goldgrunde Siegestrophäen und andere passende Symbole zeigt. Die Eintheilung ist eine klar entwickelte, indem der ganze Raum der Wölbung durch senkrecht abfallende Rippen in 36 Spickel abgetheilt wird, innerhalb deren jene Ornamente ihren Platz finden. Die das Gewölbe nach oben abschließende Laterne hat einen Durchmesser von 30 Fuß. Unmittelbar unter ihr umschließen ringförmig in den schönsten Marmorarten ausgeführte Verzierungen, das Pflaster des Fußbodens bildend, eine Kreisfläche mit der Inschrift: „Möchten die Deutschen nie vergessen, was den Befreiungskampf nothwendig machte und wodurch sie gesiegt."

Der König Ludwig nahm den 18. October 1863 die feierliche Eröffnung der Ruhmeshalle vor, umgeben von den ältesten activen Veteranen der deutschen Truppenkörper, welche in den Befreiungskämpfen mit gefochten. Es hatten sich hiebei eingefunden: der bayerische Feldmarschall Prinz Carl von Bayern, der österreichische Feldmarschall Frhr. v. Heß, der preußische Feld-

marschall Frhr. v. Wrangel, der hannoveranische Kriegsminister General Frhr. v. Brandis, der württembergische Kriegsminister General v. Miller und folgende bayerische Generale: Fürst v. Thurn und Taxis, Frhr. v. Hohenhausen, v. Flottow, v. Bosch, v. Schleitheim, v. Kratzeisen und v. Magerl.

Trotz seinem hohen Alter war Klenze bis in seine letzten Lebenstage noch thätig. Eine eigenthümliche Fügung des Schicksals aber, unwillkürlich an den Abschluß der Thätigkeit Mozart's durch sein Requiem erinnernd, wollte es, daß sich wenige Wochen vor dem Tode Klenze's Fürst Stourdza mit der Bitte an ihn wandte, ihm einen Architekten zu empfehlen, der eine für seinen kürzlich in Baden-Baden verstorbenen Sohn bestimmte Gruftkapelle entwürfe. Klenze fühlte sich von der Aufgabe dergestalt angezogen, daß er sie selber löste, indem er in der kurzen Frist von fünf Tagen drei bezügliche von einander wesentlich abweichende, im griechischen Style aber übereinstimmende Pläne ausarbeitete.

Auch als Maler ist Klenze bekannt; er liebte vorwiegend antike Bauwerke wiederzugeben, so die Tempelruine von Agrigent (1857), Zante zur Zeit seiner Blüthe im 8. Jahrhunderte (1860), Capri (1861), Athen unter Kaiser Hadrian (1863) und die Münchener Propyläen nach ihrem ursprünglichen Entwurfe, der zwischen den Triglyphen eherne Schilde zeigt. Sein restaurirt gedachtes Athen fand Aufnahme in der Neuen Pinakothek.

Außer Goethe und Alexander von Humboldt dürfte sich kaum ein Mann unsers Jahrhunderts bis an sein Ende im höchsten Greisenalter solcher Gunst des Schicksals erfreut haben als Klenze. Von seinem Fürsten zu hohen Ehren erhoben, von vielen fremden Regenten ausgezeichnet, stieg er rasch von Stufe zu Stufe in Amt und Würden; seine Brust schmückten neunzehn Orden. In günstigsten Familien- und Vermögensverhältnissen,

in fast täglichem Verkehre mit seinem Gönner König Ludwig I. bewahrte er sich bis an das Ende seiner Tage ein echtes für alles Schöne und Erhabene warm empfindendes Künstlergemüth und jene Höhe der Anschauung, welche ihn zu der Verfügung bestimmte, ihn wie der Aermsten einen zur Erde zu bestatten.

Sein Ableben erfolgte zu München am 27. Januar des Jahres 1864 in Folge der Grippe.

Seine Beziehungen zu König Ludwig waren echt freundschaftliche. Beide begegneten sich in der Begeisterung für die hellenische Kunst und die Größe des deutschen Vaterlandes. Beide ungewöhnlich lebhaften Geistes und raschen Wortes konnten wohl hie und da durch energisch festgehaltene Verschiedenheit der Anschauungen in Conflict mit einander kommen, sie waren aber einander unentbehrlich geworden und so geschah es öfter, daß König Ludwig, der nach seiner Thronentsagung Klenze fast täglich besuchte, nach lebhaftem Wortkampf davon eilte, um schon in der nächsten Viertelstunde Klenze zu sich entbieten zu lassen und ihn aufs Freundlichste und Herzlichste zu empfangen.

Klenze wirkte nicht allein durch sein praktisches Beispiel; auch im Gebiete der Theorie war er sehr thätig. Wir besitzen von ihm eine Reihe von werthvollen Schriften und Entwürfen, wie folgende:

Ueber das Hinwegführen plastischer Kunstwerke aus Griechenland. 1821.

Versuch einer Wiederherstellung des toscanischen Tempels. 1822.

Abbildungen der schönsten Ueberbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei.

Der Tempel des olympischen Zeus in Agrigent.

Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus.

Sammlung architektonischer Entwürfe. 1830.

Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf einer Reise nach Griechenland. 1838.

Was Klenze bei seinem Eintreffen in München an neueren architektonischen Werken vorfand, war von höchst untergeordnetem Werthe. Die Bauten eines Niklas Schedel von Greiffenstein (Karmelitenkirche und Erziehungsinstitut für Studirende, dann Feiertagsschule und Feuerhaus), eines Josef Frey (Hofgartencaserne), Fischer (Palais des Prinzen Carl) und Pertsch (protestantische Kirche) leiden theils an höchst prosaischer Nüchternheit, theils an einem gänzlichen Mißverständniß der in ihnen nachgeahmten antiken Bauweise. Ihm war somit die überaus schwierige Aufgabe vorbehalten, dem Besseren Bahn zu brechen. Sehen wir ihn dann unter seinen Zeitgenossen schreiten, von Allem um ihn und außer ihm unbeirrt, so von der Gothik Ohmüller's wie von den romanisirenden Bestrebungen Gaertner's und der altchristlichen Bauweise des später auftretenden Ziebland, so müssen wir sagen, es geht ein Zug innerster Ueberzeugung und eiserner Consequenz durch sein reichbewegtes Leben.

Dasselbe war nur die Verwirklichung eines einzigen Grundgedankens, der im größten Gegensatz zu dem Element des Modernen stand und mit feuriger Hingebung sich in das Alterthum versenkte. Es war ihm vor Allen klar, daß es sich in der Baukunst der Gegenwart nicht um die Begründung eines Neuen, sondern um die Versenkung ins Alte handle, und so vermochte er sich auch mit dem Experiment des neuerfundenen Baustyls so wenig zu befreunden, daß sich niemand erinnert, ihn je in der Maximiliansstraße spazieren gehen gesehen zu haben.

Wie er im Vorwort zur Sammlung seiner architektonischen Entwürfe sagt „gab und giebt es nur Eine Baukunst und wird es nur Eine Baukunst geben, nemlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts- und Bildungsepoche ihre Vollendung er-

hielt. Ehe diese Vollendung aber erreicht ward, mußten manche Versuche vorausgehen; nachdem sie durch Zeit und Barbarei verwirrt und vernichtet worden, manche Nachklänge des Trefflichen hervortreten, und so entstanden manche Bauarten, vor und nach der Baukunst. Allgemein zweckmäßig, charakteristisch und schön ist nur die griechische Baukunst; reizend und von bedingtem Werth jede Bauart, welche wirklich zu einer religiösen, nationalen und technischen Entwickelung gelangt. Diese griechische Baukunst im vollen Sinne des Wortes hat zwei Hauptentwickelungs- und Bildungsepochen: nemlich diejenige, in welcher man nur horizontale Bedeckung der Oeffnungen und Zwischenweiten kannte, und die, welche durch Erfindung und Anwendung des Gewölbes für diesen Zweck entstand."

In diesen scharf und bestimmt ausgesprochenen Worten liegt Klenze's ganzes künstlerisches Glaubensbekenntniß.

Seinen Ansichten über den christlichen Kirchenbau praktische Geltung zu verschaffen, hatte er nur zweimal Gelegenheit, beim Bau der Allerheiligenkirche in München und beim unvollendet gebliebenen Bau einer Basilika in Athen.

Daß der griechische Tempel in seiner Reinheit den liturgischen Zwecken des Christenthums nicht genüge, konnte ihm nicht entgehen und so fand er die richtige Basis des christlichen Kirchenstyls in den Grundformen der römischen Basilika unter Anwendung der Gewölbekuppel über dem Hauptaltar und in Verbindung einer mit dem Ganzen organisch verwachsenen Thurmanlage.

Gegen die Gothik sprach er manches Bedenken aus. Obwohl er zugeben mußte, die Anerkennung der Gothik sei vom historischen Standpunkte ein Gewinn, hielt er doch den Gedanken einer allgemeinen Wiederbelebung derselben für einen Nachtheil für die Kunst. Die Vollkommenheit eines architektonischen Werkes liege im Gleichgewicht von Kraft und Widerstand, und in der

Art, wie der Begriff dieses Gleichgewichts durch Form und Verhältniß in die Seele gebracht wird. Das scheinbar so geringe Verhältniß dieser beiden Momente in den Werken der Gothik könne überraschen und reizen, volle Befriedigung aber gewähre nur die schöne Mäßigung und naturgerechte Anspruchslosigkeit des griechischen Styles.

Wenige Tage vor seinem Ende sprach Klenze folgende Worte:

„Am Rande des Grabes kann ich auf meine ganze Laufbahn als Architekt mit Freude zurückschauen. Wie mir die Einhaltung der Bautermine und Kosten strenge zu beobachten stets Pflicht war, wie ich in allen meinen Werken auf schöne und genaue Durchführung in einem guten wetterbeständigen Material mit Eifer bedacht war, so darf ich mich auch rühmen der künstlerischen Ueberzeugung von der Allgemeingiltigkeit des von mir gewählten Baustyls stets treu geblieben zu sein. Ich bin zufrieden mit dem Wege, den ich eingeschlagen und wünsche Denen, die ich auf anderen Wegen sehe, an ihrem Lebensende gleiche Befriedigung.“

Josef Knabl,

Bildhauer.

Der Bildhauer Josef Knabl kam den 17. Juli 1819 zu Fließ, einem Dorf im Oberinnthal, zur Welt. Seine Eltern waren schlichte Bauersleute, einfach in ihren Sitten, strenggläubig in Sachen der Religion, wie der Tyroler zu sein pflegt. Er wuchs auf nach Art aller Bauernkinder, im Sommer sich tagelang im Freien umhertummelnd, im Winter auf die Stube beschränkt, sofern nicht die Schlittenbahn manche fröhliche Stunde gab.

In Tyrol wird die Bildschnitzerei noch immer mit Vorliebe getrieben. Nicht blos im Grödener Thal und sonst im Süden, auch in den Thälern des nördlichen Theiles des schönen echtdeutschen Landes findet man Leute, welche, blos von sicherem Instinkte geleitet, mit einem schlechten Taschenmesser nicht blos Hunde, Ochsen und anderes Vieh, sondern selbst unsers Herrgotts Meisterstück aus einem Stück Holz heraus zu schnitzeln verstehen, daß man seine Freude daran hat. So ward es denn auch in Fließ gehalten, und der kleine Josef hatte nicht blos seine Lust an der Fertigkeit des einen oder andern seiner Hausgenossen und Nachbarn, sondern er versuchte sich schon im zarten Alter von fünf Jahren selber im Schnitzen.

Das war aber freilich nichts als ein Spiel und durfte auch in den nächsten zehn Jahren nur als solches getrieben werden. Für den Knaben nahm es aber von Tag zu Tag einen ern=

steren Charakter an, und er träumte von dem Glück, wenn es ihm einst gegönnt sein sollte, ein Christkindlein mit seiner Mutter und liebe, schöne Heilige, wie sie auf den Altären seiner heimatlichen Dorfkirche reich in Gold und Farben gefaßt standen, zu schaffen. Wenn er aber nach wie vor das Vieh zur Weide trieb und, dem Beispiele der Eltern und Hausgenossen folgend, bei den Arbeiten in Stall und Feld mit Hand anlegte, so schien es eben doch immer nur beim Träumen bleiben zu wollen.

Doch ist, wie ein Sprüchlein sagt, aufgeschoben nicht aufgehoben. Seinen immer wiederkehrenden Bitten gelang es, die Eltern dazu zu bestimmen, daß er endlich seiner tagtäglich sich schärfer aussprechenden Neigung ganz folgen durfte. Wenn dies auch nicht mit den Absichten derselben übereinstimmen konnte, so blieb auf ihren Entschluß gerade ihr religiöses Gefühl nicht ohne Einfluß, und es liegt der Gedanke nah, daß die Hoffnung, ihr Sohn würde durch seiner Hände Arbeit den Herrn verherrlichen helfen, sie über die Vorurtheile eines engen Lebenskreises emporhob.

In früheren Jahrhunderten hatte die Bildhauerei, mehr noch die Bildschnitzerei Oberschwabens und Tyrols manch treffliches Werk geliefert. Zeugniß davon giebt manche Kirche dieser Länder, deren Vermögenslosigkeit sie glücklich vor dem Restaurationssturm der Renaissance- und Rokokozeit bewahrte. Der Tyroler, vielfach in Einzelhöfen und Einöden lebend, oft von seiner Pfarrkirche und dem öffentlichen Gottesdienste in derselben stundenweit entfernt, war und ist dadurch mehr auf häusliche Andacht angewiesen, als die Bewohner des Flachlands, in dem die einzelnen Hütten sich zu großen Dörfern anhäufen. Deshalb zeigt auch des Tyrolers Hausaltar in der Ecke der gemeinschaftlichen Stube oberhalb dem Speisetisch, der alle Haus-

genossen vereinigt, eine reichere Entwickelung, und der Tyroler begnügt sich selten mit dem geschnitzten Crucifix und einem Paar Heiligenbilder in Rahmen, er stellt womöglich einige buntbemalte Figuren daneben.

Wie das Bedürfniß der religiösen Bildschnitzerei im Volke fortlebte, mußte auch diese Kunst selbst in demselben fortleben. So sehr man sich daran gewöhnt hat, darüber zu lächeln, daß sie lediglich eine zunftmäßig betriebene, der freien Entwickelung und Weiterbildung entbehrende war, so kann man bei einiger Unbefangenheit doch nicht in Abrede stellen, daß gerade hierdurch jenes typische Element, das die Kunst jener Jahrhunderte so scharf charakterisirt, bis auf unsere Zeiten in unverkennbarer Weise erhalten worden ist und auf die religiöse Plastik der Gegenwart einen nicht zu unterschätzenden Einfluß äußerte. Beispiele hierfür sind Conrad Eberhard, Josef Otto Entres und namentlich Knabl, obgleich sich jenes Element bei ihm in Folge seiner ungewöhnlichen Begabung und unter dem Einflusse der Antike, dem er sich weder entziehen wollte noch konnte, in weit höherem Grade vergeistigt zeigt als bei seinen Vorgängern.

Diese zunftmäßige Kunst hatte sich, wie gesagt, in Tyrol allenthalben erhalten und ward auch im benachbarten Marktflecken Imst von Franz Renn ausgeübt. Zu ihm kam Knabl, fünfzehn Jahre alt, in die Lehre. Was er bisher, einem unbestimmten Drange folgend, getrieben, das lernte er jetzt nach bestimmten Regeln thun, und diese Regeln fanden zunächst immer wieder ihre Basis in dem Ueberlieferten, was sich in Kirchen und anderweitig von Werken mittelalterlicher Kunst erhalten hat. Von diesen Regeln abzuweichen, verbietet die Pietät der religiösen Anschauung. So fänden wir denn hierin ein Analogon für das Festhalten der altägyptischen und griechischen Kunst am

Kanon, so lange beide noch ausschließend oder vorwiegend dem Cultus dienten.

Knabl's Aufenthalt bei Renn währte indeß nicht lange. Beide Theile wurden sich bald klar, daß seines Verbleibens in Imst nicht länger sein könne, und so wanderte Knabl schon 1837, also drei Jahre später, nach München, wo er zunächst bei Josef Otto Entres, dann bei dem trefflichen Anselm Sickinger Beschäftigung fand, nebenher aber mit Fleiß und Ausdauer die Antike studirte und mit begieriger Seele eine neue Welt des Schönen in sich aufnahm, ohne darüber das einmal erfaßte Element deutscher Anschauungsweise fallen zu lassen.

Erst im Jahre 1843 gelang es Knabl, eine selbständige Stellung zu erringen, und er schritt nun seinem Ziele, Wiederbelebung der alten Holzschnitzkunst, mit immer schöneren Erfolgen entgegen.

Auf einer Reise durch sein geliebtes Heimatland, durch das an Holzsculpturen reiche Württemberg und den Rhein hinab, den er zweimal besuchte, kräftigte er sich in seinem Vorhaben und gewann einen tieferen Einblick in die Schöpfungen deutscher Kunst des Mittelalters.

Seit dem Jahre 1852 ging aus Knabl's Händen eine Reihe größerer Arbeiten hervor, welche ganz geeignet waren, dem Künstler in weitesten Kreisen die gerechteste Anerkennung zu verschaffen. Dahin gehören eine Kolossalgruppe, „die Taufe des Herrn", für die ehemalige Deutschherrnkirche zu Mergentheim in Württemberg (1852), mehrere Heiligenstatuen für einen Altar im Dome zu Augsburg (1854), eine Gruppe von dreizehn lebensgroßen Figuren, „Christus und die Apostel," für den Hauptaltar der Stadtpfarrkirche zu Velden bei Landshut in Niederbayern (1855), „eine Anbetung der Könige" für die fürstl. von der Leyensche Kapelle zu Weel (1856).

Bis dahin war er noch immer für Sickinger beschäftigt gewesen; nun übertrug ihm der Verein für Ausbildung der Gewerke in München den Modellirunterricht in der mit dem Verein verbundenen Schule. Knabl nahm diese Stelle um so lieber an, als sie ihm größere Selbständigkeit gewährte und zugleich einen schönen Wirkungskreis eröffnete. Noch im selben Jahre schuf er eine treffliche Statue der Maria in Lebensgröße, welche die Sammlung des Lord Acton in England schmückt. Die Kirche in Seifriedsberg in der Nähe der von Augsburg nach Ulm führenden Eisenbahn enthält eine gleichfalls im Jahre 1856 vollendete Marienstatue. Der kais. Kämmerer Graf Falkenstein erwarb von dem Künstler eine sehr schöne Maria in carrarischem Marmor, dessen erste größere Arbeit aus diesem Materiale. Zwei Jahre später wurden in der Kirche Marienberg im Vintschgau die lebensgroßen Statuen des heil. Benedict und der unbefleckten Empfängniß, aus Knabl's kunstreicher Hand hervorgegangen, aufgestellt und im nemlichen Jahre vollendete er eine heilige Anna für den Dom in Eichstedt. Eine „Krönung der Maria" für den Bischof Heinrich v. Hofstetter in Passau, welche sich des allgemeinsten und ungetheiltesten Beifalls aller Kenner erfreute, war gewissermaßen der Vorläufer seines großen Werkes für die restaurirte Frauenkirche in München.

Knabl betheiligte sich an der großen deutschen und historischen Ausstellung des Jahres 1858 daselbst, und die Akademie der bildenden Künste ehrte den bescheidenen Künstler durch die Wahl zu ihrem Ehrenmitgliede. Die Ausfertigungs-Urkunde nennt Knabl einen den alten deutschen Meistern verwandten und ebenbürtigen Künstler. Ein schöneres und besser begründetes Lob konnte ihm nicht zu Theil werden, keines konnte ihm nach seiner ganzen Richtung erwünschter sein.

Kurz darauf begann der wackere Berger die Restauration des Doms. Sollte das Werk ein harmonisches werden, so mußte es aus der Seele eines Einzigen hervorgehen, und wo nach der Natur der Sache dessen Kräfte nicht zureichen konnten, mußte es ihm überlassen bleiben, verwandte beizuziehen. Der Hochaltar der Kirche sollte, den besten Mustern nachgebildet, Malerei und Sculptur vereinigen, und Berger konnte Angesichts der Meisterwerke Knabl's keinen Augenblick zögern, dahin zu wirken, daß diesem der plastische Haupttheil desselben übertragen ward. Jede andere Wahl wäre ein entschiedener Mißgriff gewesen.

Durch seine „Krönung Mariä" hat sich der Künstler auf die höchsten Stufen der Kunst geschwungen und unsterblichen Ruhm erworben. Vor der aus lebensgroßen, rund gearbeiteten Figuren bestehenden Gruppe in Betrachtung versunken stehend, überkommt den Beschauer jene heilige stille Andacht, welche nicht nach Worten sucht, weil sie deren nicht bedarf, und mit seinem ganzen Gefühle eins ist. Die Madonna kniet, ihr Haupt voll unsäglicher Anmuth gesenkt, zu Füßen ihres göttlichen Sohnes und des Vaters. Beide sind im Begriff, ihr die himmlische Krone vereint auf's Haupt zu setzen, während der heilige Geist als Taube über ihnen schwebt. Selbst die principiellen Gegner seiner Richtung stimmen darin überein, daß selten etwas geschaffen worden, was der überirdischen Anmuth der Züge der Madonna gleichkäme und immer kehrt das Auge selbst von dem hohen Adel der Gestalt Christi und der milden und doch gewaltigen Kraft des Vaters zu der wunderbaren Schönheit und Demuth der Himmelskönigin zurück. Eine so kühn angelegte Gruppe von nicht weniger als vier unten schwebenden Engeln hat noch kein Bildhauer vor ihm zu schaffen gewagt, und wie verstand er es, das Charakteristische des Schwebens bis in die

kleinste Einzelnheit dieser Gestalten durchzubilden! Sein Werk ist in jedem Zoll ein echt deutsches. Es erinnert und muß dies um der künftigen Umgebung willen thun, an das deutsche Mittelalter, aber der Künstler vermied, indem er einerseits die ganze, im festen Glauben jener Zeit wurzelnde Innigkeit und die heilige Einfalt eines über dem wüsten Treiben der Welt erhabenen, kindlich reinen und gottbegeisterten Sinnes wiedergab, andrerseits alle die Härten und Ecken, das Steife und Unbeholfene der Bewegung, das Kleinliche und Knitterige des Faltenwurfs. Er zeigt uns, was vielleicht die Begabtesten jener Kunstperiode geschaffen haben würden, wenn sich ihnen der Adel und die Feinheit der classischen Welt schon erschlossen gehabt, und er steht deshalb um so viel höher als sie, weil er beide Elemente vereinigt.

Das Altarwerk im Münchener Dom wird wohl Knabl's bedeutendstes Werk bleiben, wenigstens hat er bisher nichts mehr geschaffen, was demselben gleichgestellt werden könnte. Knabl ist Miteigenthümer der Mayer'schen Kunstanstalt in München geworden und entwickelte für sie eine sehr bedeutende Thätigkeit, doch, wie Manche behaupten wollen, nicht ganz zum Vortheile seiner Kunst. Sein in Marmor ausgeführtes Altarbild für die von Berger erbaute Pfarrkirche in der Münchener Vorstadt Haidhausen, welches sich in der internationalen Kunstausstellung zu München 1860 befand, wird jenem ersteren ähnlichen Werke entschieden nachgesetzt.

Knabl ist Ritter des bayerischen Michael-Ordens.

Conrad Knoll,

Bildhauer.

Am 9. September 1829 wurde dem Färber Friedrich Knoll in Bergzabern in der bayerischen Pfalz am Rhein von seiner Ehefrau Katharina, geborenen Propheter, ein Söhnlein geboren, dem er den Namen Conrad gab. Das Kind verwaiste früh, es verlor seinen Vater mit neun Jahren und ward mit dreizehn zur Doppelwaise.

Conrad ward nach der Mutter Tode zu einem vormaligen Geistlichen Dr. Würschmitt, der während seines Aufenthaltes in einem Kloster die Kunst geübt, und sie nun als Erwerbszweig betrieb, in die Lehre gegeben. Dr. Würschmitt, seiner Zeit ein gewandter Kanzelredner, hatte sein Rednertalent dazu benutzt, seinen freien Anschauungen in weiteren Kreisen Geltung zu verschaffen und sich dadurch mit dem herrschenden System zu seinem Nachtheil in Widerspruch gesetzt. Von seiner Stelle entfernt, lebte der Magister der freien Künste so recht als freier Mann. Seine Werkstätte in Bergzabern war der Sammelplatz der widerstrebendsten Elemente: angehende Predigtamts-Candidaten gingen dort ebenso ein und aus als herumziehende Schauspieler und es ward darin nicht blos modellirt, geschnitzt und gemeißelt, sondern auch gepredigt und declamirt, gesungen und musicirt, gekneipt und politisirt, geliebt und Komödie gespielt, kurzum ein Leben geführt, das fromme Seelen ein rechtes Heidenleben nannten.

Das war nun freilich keine ganz passende Gesellschaft für einen Jungen von dreizehn bis funfzehn Jahren und sein Vormund nahm denselben denn auch nach zwei Jahren wieder weg. Aber Conrad lernte dort gleichwohl etwas Tüchtiges. Mußte er auch in der Hauptsache das Geschäft des Steinmetzen treiben und arbeitete er an manchem Grabsteine u. dgl., so lernte er bei Dr. Würschmitt doch auch zuerst die Centauren von Thorwaldsen, Canova und Flaxmann, sowie die Werke der classischen Dichter und Winkelmann's, K. O. Müller's kennen. Und wenn sich Conrad Knoll später bei manchem Anlasse als gewandter Redner erwies, der Stoff und Sprache mit gleicher Sicherheit beherrscht, so verdankt er dies neben seiner natürlichen Begabung wohl auch seiner Lehrzeit bei Dr. Würschmitt.

Dieser ließ dem Jungen auch genug freie Bewegung, daß er sich in verschiedenen Arbeiten in Wachs, Papiermaché, Stein u. s. w. versuchen konnte, wie er denn unter Anderem seinen Fuß in Sandstein meißelte, um ihn als Gewichtstein für den Blasbalg zu benutzen, wenn er nach der Uebung des Hauses an der Esse stand, um sich seine Meißel selber zu schmieden.

Im Jahre 1845 kam Knoll nach Carlsruhe und blieb dortselbst bis zum Anfange des Jahres 1847. Sein Aufenthalt daselbst war ein verhängnißvoller, zweimal schwebte er in Todesgefahr, das einemal, da er eben im Theater anwesend war, als dasselbe von den Flammen ergriffen ward, welche eine große Anzahl von Menschen verzehrten, und dann als er im Krankenhause so schwer daniederlag, daß man bereits seinen Tod in die Heimat meldete. Nach seiner Genesung kehrte er für ein paar Monate dahin zurück und siedelte im Frühjahr 1847 nach Stuttgart über, wo er sich mit Arbeiten in Holz und Stein beschäftigte.

Von Stuttgart kam Knoll Ende 1847 nach München und trat mit Beginn des neuen Jahres in der polytechnischen Schule ein, um unter Professor Halbig zu lernen. Seine fortgeschrittenen Kenntnisse erlaubten ihm jedoch schon zu Ostern 1848 den Uebertritt auf die Münchener Akademie, an welcher er bis zum Jahre 1852 verblieb. Um diese Zeit fand er bei den Restaurationsarbeiten auf der Wartburg anderthalb Jahre lang angemessene Beschäftigung und machte in den nächstfolgenden Jahren bis einschließlich 1860 Studienreisen nach Berlin, Dresden, Wien, Frankfurt, Cöln, Leipzig und Weimar.

Im Jahre 1855 begann er die erste größere Arbeit, seinen Tannhäuserschild, den er im darauffolgenden Jahre vollendete. Derselbe zeigt nicht blos eine gründliche Kenntniß der Sage, sondern auch des Charakters der ganzen Periode, der sie entstammt und in welcher sie sich im Volksbewußtsein fortbildete und entwickelte, und vereinigt die ganze üppig reiche Fantasie der Romantik des Mittelalters mit der vollen Keuschheit der Antike, welcher der Künstler im Allgemeinen die Art und Weise der Darstellung entnahm, so in anmuthigster Weise Nord und Süd verbindend.

Dem Tannhäuserschild folgten mehrere in Marmor ausgeführte Büsten, darunter die der Schwester Marie des Dichters Victor Scheffel.

Als die Jenenser Universität 1858 ihr dreihundertjähriges Jubiläum feierte, wandte sich die dortige Burschenschaft an Knoll wegen Herstellung eines großen Pokales, der dem Auftrage bereitwillig nachkam und ein sehr gediegenes Werk lieferte, das in Erz ausgeführt wurde.

Nicht minder der deutschen Kunst würdig erscheint seine Statue Wolfram's von Eschenbach, welche er im Auftrage des Königs Maximilian II. von Bayern für das fränkische

Städtchen, nach dem der Dichter als nach seiner Heimat genannt wird, ausführte und welche, in Zink gegossen, auf einem Brunnen dortselbst aufgestellt ward, ein Geschenk des genannten Fürsten. Wolfram ist in ritterlicher Rüstung dargestellt, den Lorbeer auf dem Haupte, die Linke am Schwertgriffe, die Rechte auf die Leier gestützt. Unter ihm spenden vier Schwäne, eine Anspielung auf die liebliche Sage vom Schwanenritter in Wolfram's „Parcival", reichlich Wasser in das achteckige Becken.

Nach Vollendung dieser Statue führte der Künstler auf Bestellung eines Kieler Kunstfreundes eine Marmorstatue der Germania aus und ging dann 1860 an seine „Sappho". Sie ist ganz in griechischem Geiste gedacht und zeigt die liebeskranke Dichterin in dem Augenblicke, welcher ihrem Sprunge von der Höhe des leukadischen Felsens unmittelbar vorhergeht. Das faltenreiche Peplon schmiegt sich den edlen Formen des Körpers in edler Einfachheit an, der Mantel, in schmerzdurchzuckter Bewegung der Arme nach der Brust energisch zusammengenommen, ist so natürlich drapirt, daß er die Grazie der Bewegung nirgend verhüllt, und in den streng antiken Zügen der unglücklichen Frau liegt nichts, was an moderne Anschauung mahnte. Der Künstler hat sich in dieser reizenden Statuette ganz den Eindrücken hingegeben, welche die Werke des classischen Alterthums auf seine empfängliche Seele nothwendig machen mußten. Erst zehn Jahre später durfte er sie für den König Ludwig II. von Bayern in Marmor ausführen.

In den Jahren 1861 bis 1863 entstanden die ritterlichen Gestalten Heinrich des Löwen und Ludwig des Bayers, welche von dem alten Rathhause zu München auf das geschäftige Treiben der getreuen Stadt herabschauen. Leider sind sie dem Blick zu ferne gerückt, als daß er sich ganz der Kraft und Würde dieser echt deutschen Kernnaturen erfreuen könnte. Heinrich

mahnt in seiner raschen, energischen Bewegung an sein heftiges, leidenschaftliches Wesen und das gezückte Schwert an die blutige Fehde mit dem Freisinger Bischof, der die Stadt ihren Ursprung verdankt (1258). Ludwig dagegen erscheint in der vollen Ruhe und Glorie kaiserlicher Majestät, die Pergamentrolle, worauf die von ihm der Stadt verliehenen Privilegien, in der Rechten, die Linke am Schwert. Dort Trutz, hier Schutz. Beide Kolossalstatuen wurden in Zinkguß ausgeführt.

Im Jahre 1862 begann Knoll seinen berühmten „Fischbrunnen“ für den Marienplatz zu München und vollendete selben im Jahre 1865. Seit Jahrhunderten werden auf diesem Brunnen, in Erinnerung an das Aufhören einer Land und Städte verheerenden Pest, die Metzgerlehrjungen am Faschingsmontage unter dem Jubel einer großen Menschenmenge freigesprochen, bei welcher Ceremonie sie in einer Art Satyrtracht, über und über mit Kälberschwänzen behängt in den Brunnen springen und die durch Auswerfen von Aepfeln und Nüssen herbeigelockte Straßenjugend mit Wasser überschütten. Knoll hat nun den glücklichen Gedanken gehabt, die Idee zu seiner ganzen figurenreichen Composition diesem alten Gebrauche zu entnehmen.

So steht denn der „Fischbrunnen“ als ein echt deutsches Meisterwerk vor dem neuen Rathhause. Frisch und warm empfunden, mit feinem Sinne aufgebaut, voll dramatischen Lebens, eine glückliche Verbindung der ernstesten und heitersten Elemente, anmuthig und fesselnd in seiner Gesammtwirkung wirkt er auf den Beschauer wie ein prächtiges Stück alten Volkslebens. Der Künstler hat es sich dabei fürwahr nicht leicht gemacht, vielmehr, um nur Eines zu erwähnen, in der Darstellung der jungen Tannenbäumchen ein höchst schwieriges Problem gelöst. Es gehört nicht blos mehr als gewöhnlicher Muth, auch mehr als

gewöhnliches Geschick dazu, ein Motiv, das seiner ganzen Natur nach der plastischen Darstellung sich zu entziehen schien, in so reichlichem Maße und in solchen Maßverhältnissen zu verwenden. Aber gerade diese so nahe liegende Gefahr scheint für Knoll einen besonderen Reiz gehabt zu haben.

Auf der höchsten Spitze des Brunnens steht die schmucke Gestalt des Altgesellen, das Glas in der Rechten hoch emporhebend, während die Linke die alterthümliche Weinkanne hält. Er steht auf einer Platte über einer Anzahl von Tannenbäumen, die mit ihren Zweigen ein Dach bilden, unter welchem vier Knaben von acht bis zehn Jahren, wie sie dem Festzuge voraufreiten, auf allerlei Instrumenten musiciren. In der untersten Abtheilung sitzen auf dem Brunnenrande, im Innern des Bassins, vier Metzgerlehrlinge in dem angedeuteten Costüme mit Wassereimern, bereit, die nußraublustige Jugend zu bedienen. Zwei Muscheln nehmen das Wasser zum Reinschöpfen auf, in der einen sieht man zur Bezeichnung des Namens des Brunnens Fische — in alter Zeit ward nemlich daselbst Fischmarkt gehalten —; am Rande der andern sitzen in Erinnerung an den früher auf dem Marienplatze stattgehabten Getreidemarkt, der Hunderte von herrenlosen Tauben ernährte, zwei Tauben; aus andern Fischmäulern springt der Quell lustig in's weite Becken. Unter den Muscheln aber, im Dunkel versteckt, liegen zwei gar unheimliche Gestalten, „Pest" und „Cholera".

Im Jahre 1866 vollendete Knoll das Standbild des deutschen Märtyrers J. Ph. Palm für Braunau in einer Höhe von acht Fuß, das die Erscheinung des schlichten charakterfesten Mannes im letzten Augenblicke zeigt, wie er mit der Rechten den französischen Kugeln den Weg zu seinem treuen deutschen Herzen weist. Die Figur ward von Miller in Erz gegossen.

Nach Vollendung dieses rühmlichen Werkes schuf Knoll

eine ergreifende Gruppe „die heilige Elisabeth mit ihren drei Kindern aus der Wartburg verstoßen". Das eine, den Säugling, hat die Mutter im Arm, das andre hüllt sich frierend in deren Mantel, während das älteste, ein Knabe, wie um sie zu trösten, der schönen leidenden Frau die Hand küßt, in seinen Blicken etwas von dem stolzen Muthe zeigend, der den Stab in seiner Hand wohl gern zum Schutz gegen den gemeinsamen Feind schwänge. Knoll dachte sich die Gruppe auf einem Brunnen aufgestellt und diesen in sinnigster Weise entworfen. Leider hat sich in den drei Jahren seit Vollendung des schönen Werkes noch kein Auftraggeber gefunden und so unterblieb die Ausführung in Marmor.

Das Jahr 1868 brachte zwei werthvolle Arbeiten. Die eine ist die lebendig aufgefaßte und energisch behandelte Kolossalbüste des Geschichtschreibers Häusser, welche für den Leichenacker in Heidelberg in Erz ausgeführt ward, und die zweite ein „Lutherbrunnen", der speziell für Eisenach gedacht ist. Aus achteckigem Wasserbehälter erhebt sich der einfach gegliederte Brunnenschaft und auf ihm steht der junge Luther im Mantel des Currendenschülers und mit der Pfennigbüchse am Arm und singt hinüber an das Cotta-Haus, vor welchem der Brunnen zu stehen kommen sollte. Wohl mag er sehnsüchtig auf die Gabe warten, die ihn vor der äußersten Entbehrung schützen soll, aber er singt doch nicht um des Brodes willen. Das ist noch nicht der große Reformator, aber der liebenswürdige unschuldige Knabe, den eine Frau Cotta wie ihr eigenes Kind lieben konnte und wie ihn ganz Eisenach kannte.

Noch eines Brunnens ist zu gedenken, aus dessen Becken der blätterreiche Schaft einer Wasserpflanze emporsteigt und um den sich liebliche Nixen gruppiren, während die schöngeformte

kelchartige Blüthe gleichfalls eine der verführerischen Mädchengestalten trägt.

Im Jahre 1868 betheiligte sich Knoll auch an der für das Uhland-Denkmal in Tübingen ausgeschriebenen Concurrenz. Eine Säule, deren Grundriß ein abgestumpftes Viereck bildet, trägt nach römischer Weise auf einem besonderen Sockel die Kolossalbüste des Dichters. Die vier, beziehungsweise acht Seiten des Postamentes zeigen die „Poesie" mit der Leyer, welche dem Dichter Worte und Weihe gab, die „Vaterlandsliebe" die ihn alle Zeit begeisterte, die „Beredsamkeit", welche an seine Thätigkeit für Volksrecht und Volksfreiheit mahnt, die „Sagenforschung" mit dem Zauberstabe und in einem Buche blätternd, ferner die „Ballade" (Gruppe aus des Sängers Fluch"), das „Volkslied" (der gute Kamerad), das „Liebeslied" (Hirt und Hirtin) und „das vaterländische Drama" (Herzog Ernst von Schwaben). Es lag eine ungewöhnliche Schwierigkeit darin, zwölf ganze runde Figuren einer Büste so unterzuordnen, daß diese das Ganze beherrscht. Ein besonders glücklicher Griff war es, daß der Künstler von den unten stehenden lebhaft bewegten Gruppen den Blick zu den ruhigeren allegorischen Figuren hinaufzog, wodurch die vollkommene Ruhe der Büste zur künstlerischen Nothwendigkeit und von doppelter Wirkung wird. Nach des Künstlers Anschauung handelte es sich weniger um eine mehr oder minder idealisirte Darstellung der Erscheinung des Dichters, die zudem keine plastisch wirksame war, als um eine allgemein verständliche Charakterisirung seines Gesammtwesens und seiner Bedeutung für das deutsche Volk, und die Literatur und diese konnte kaum schlagender gegeben werden, als Knoll sie gab.

Knoll's geistvoller Entwurf wurde mit dem Preise gekrönt, aber nicht zur Ausführung angenommen, was freilich mehr

gegen das Comité als gegen den Künstler spricht. Man sagt, ein bekannter Dresdener Bildhauer habe aus denselben Gründen sehr gegen Knoll's Entwurf geeifert, aus welchen er ein Jahr später für Schilling's Rietschel-Denkmal in Dresden stimmte. Herr Haehnel scheint in seiner Anschauung sehr wandelbar.

Knoll's neueste Arbeit (1870) ist eine Kolossalbüste Beethoven's, welche sich durch ungemein charakteristische und geistvolle Auffassung auszeichnet.

Es ist ein Irrthum der bedenklichsten Art, wenn Künstler glauben, sie dürften dem Verkehr mit anderen Kreisen als den von ihren Berufsgenossen gebildeten ferne bleiben. Wie hoch die Kunst auch stehen mag, immerhin ist und bleibt sie ein Kind ihrer Zeit und wurzelt in den Anschauungen derselben ebenso gut als die Wissenschaft, wenn auch die Wipfel beider hoch über dem Treiben der Welt emporragen. Deshalb kann auch nur der Künstler Außergewöhnliches schaffen, der sich des Geistes seiner Zeit bewußt und im Stande ist, das ihm Homogene darin so in sich aufzunehmen, daß es mit ihm Eins wird.

Auf der Höhe der Kunst steht nur der Künstler, der auch auf der Höhe seiner Zeit steht, und darum erscheinen uns alle wirklich bedeutenden Künstler immer als die Repräsentanten ihrer Zeit und gilt von ihnen Mephisto-Goethe's Wort, der Zeitgeist sei der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.

Unsere Tage haben mit dem Kastenwesen verzweifelt wenig Umstände gemacht. Nicht als ob sie mit Feuer und Schwert dagegen gezogen. Sie haben ihm nicht so viel Ehre erwiesen, und sind einfach an ihm vorüber gegangen, als ob es gar nicht mehr auf der Welt wäre. Und da die Zeit mit Siebenmeilenstiefeln einherschreitet, so geschah es denn nothwendig, daß der

Abstand zwischen beiden tagtäglich ein größerer wird und man des Ueberholten nicht mehr gedenkt, weil man Besseres zu denken hat. Wer glaubt die Welt ignoriren zu dürfen, wird dafür selber ignorirt und das mit Recht. Die Welt aber stellt heut andre Anforderungen als vor siebzig oder hundert Jahren. Es genügt nicht mehr, daß der Jurist blos Jurist, der Arzt blos Arzt, der Maler blos Maler ist. Jeder von ihnen bedarf der allgemeinen Bildung oder er läuft Gefahr, mit dem Handwerker auf dieselbe Stufe gestellt zu werden, der selber wieder viel höher steht als sein Großvater.

Nun ist aber allgemeine Bildung am wenigsten da zu erreichen, wo man sich in engen, selbstgezogenen Grenzen bewegt und was außerhalb derselben liegt als vom Uebel hält. Der Mangel an neuen Anregungen muß zur Einseitigkeit und endlich zur Verdumpfung führen. Der Bewegung gegenüber wird der Stillstand zum Rückschritt, unter dem erst der Einzelne, bald die Gesammtheit und ihr Beruf leidet.

Der Künstler soll vor Allem mit dem Leben vertraut sein; wer aber dieses kennen lernen will, darf nicht seine eigene enge Sfäre dafür halten. Unmittelbar verwerthen wird er freilich nicht alles dabei Gewonnene können, so wenig als der, welcher die Gesetze der Logik studirt; aber mittelbar wird er wesentlich gefördert werden. Dem feiner fühlenden Auge kann sich die Bildungsstufe, auf der ein Künstler steht, beim Anblick seiner Werke nicht entziehen, denn wenn auch die Mache nicht darauf hinweist, der Gedanke und die geistige Auffassung desselben täuschen nicht und können nicht täuschen.

Und so ist es nicht blos die Vielseitigkeit in der Wahl der Motive, nicht blos die Kraft und Anmuth in ihrer Darstellung, sondern auch die Durchgeistigung seiner Arbeiten, welche in Conrad Knoll den gebildeten Künstler erkennen und um so höher

schätzen lassen, als er es nur in hartem Kampfe mit dem Geschick werden konnte.

Als solchen Künstler schätzte und ehrte ihn auch König Ludwig I. und bekundete sein warmes Interesse und seine lebendige Theilnahme an Entstehung seiner bedeutendsten Werke durch öfteren Besuch im Atelier; als solchen bewies er sich selber durch seine ersprießliche Thätigkeit in allen bedeutenderen und wichtigeren Unternehmungen der Münchener Künstlergenossenschaft, welche ihn auch 1867 zu ihrem ersten Vorstand wählte. In seiner Eigenschaft als Hauptvorstand der deutschen Kunstgenossenschaft aber vertrat er diese bei der Leichenfeier von Cornelius und sprach ergreifende und bedeutsame Worte an dessen Grabe.

Als im Jahre 1868 das Polytechnikum in München errichtet wurde, berief ihn das Vertrauen der Regierung als Professor an dasselbe und seine hohen Verdienste um die internationale Kunstausstellung in München von 1869 wurden durch das Ritterkreuz erster Classe des bayerischen Verdienstordens vom heiligen Michael belohnt.

Gustav Koenig,

Historienmaler.

Gustav Koenig ward am 21ten April 1808 zu Coburg geboren und verlor seinen Vater schon in seinem zwölften Lebensjahre. Ihre ungünstigen Verhältnisse zwangen die Mutter frühzeitig für den Knaben eine Quelle selbständigen Erwerbes zu suchen. Da sich Gustav's Begabung für die Kunst schon in frühen Jahren unzweifelhaft kund gegeben, ließ ihn die Mutter den noch bei des Vaters Lebzeiten begonnenen Zeichnen-Unterricht nach dessen Ableben nicht ohne persönliche Opfer fortsetzen und ermöglichte so die Aufnahme des sechszehnjährigen Knaben in das Schmidt'sche Porzellanmalereigeschäft in Coburg, mit welchem derselbe später nach Bamberg übersiedelte.

Fand er als Maler in dieser Anstalt die Möglichkeit sich seinen Unterhalt schon in jungen Jahren selbständig zu verschaffen, so fiel es für seine Zukunft schwer in die Wagschale, daß er nebenbei an der nemlichen Anstalt alle nöthigen Vorstudien der Kunst üben konnte; denn das Schmidt'sche Geschäft besaß eine kleine, aber gut gewählte Anzahl trefflicher Gypsabgüsse von Antiken, welche den Zöglingen der Anstalt in den Morgen- und Abendstunden zum Studium offen standen und so gern sahen die Inhaber der Anstalt die Benutzung dieser Sammlung, daß sie einem geschickten Porzellanmaler, Fr. Müller, die Leitung der Studien der Zöglinge übertrugen. Derselbe Künstler ertheilte außerdem im Auftrage der Besitzer der Anstalt den Zöglingen

gründlichsten Unterricht in der Anatomie, Perspective, Säulenordnung, Schattenconstruction und andern Hilfswissenschaften der bildenden Künste. Selbst für die Kunst begeistert, verstand er es, in den angehenden Künstlern den Sinn für die höheren Fragen der Kunst auf das lebendigste anzuregen. Der Gesichtskreis Koenig's erweiterte sich auf seinen ersten Reisen, welche ihn nach Heidelberg, Stuttgart, Straßburg, Freiburg im Breisgau und schließlich auch nach München führten, namhaft. Die Betrachtung bedeutender Kunstschöpfungen einerseits, der Verkehr mit bedeutenden Künstlern anderseits, welche er bei dieser Gelegenheit kennen lernte, steigerte seine Sehnsucht, eigene Schöpfungen zu Tage fördern zu können, mehr und mehr. Nur sein strenges Pflichtgefühl ließ ihn das ununterbochene Copiren auf Porzellan noch halbwegs erträglich erscheinen. Sein lebhafter, allem Guten und Schönen mit Begeisterung zugewendeter Geist hatte ihn längst die Schätze unsrer Literatur kennen und lieben gelehrt. Aus der Zeit jener Reisen datirt denn auch Koenig's persönliche Bekanntschaft mit dem Landschafter Ernst Fries in Heidelberg„ sowie mit Gustav Schwab, Justinus Kerner und Nicolaus Lenau, der sich damals viel in Schwaben aufhielt. Von höchstem Werthe aber war für ihn die Bekanntschaft Uhland's, die ihm bei der bekannten Unzugänglichkeit des Dichters nicht allzu leicht ward. Der Einfluß Uhland's auf Koenig war ein so tiefer und nachhaltiger, daß er noch zehn Jahre später fast ausschließend von dessen Dichtungen erfüllt war und er denselben ausschließlich die Stoffe für seine ersten selbständigen Compositionen entnahm. — Das Jahr 1830 führte Koenig zum zweiten Male nach München. Es waren vorzugsweise die Fresken Peters von Cornelius in der Glyptothek daselbst, die eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübten. Es drängte ihn, da zu wohnen, wo er die Möglichkeit

hatte die Werke des Meisters, die schon in ihrer nur theilweisen Vollendung einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht hatten, immer wieder zu bewundern. Aber auch diesmal blieb sein sehnendes Verlangen ungestillt: kaum in Nürnberg angelangt, ward er von einer lebensgefährlichen Brustkrankheit ergriffen. Endlich genesen gedachte er nun den alten Plan in's Werk zu setzen, da stieß er auf ein neues Hinderniß. Der Arzt warnte ihn, nach einer Stadt überzusiedeln, die ihm und Anderen als ungesund galt. Dieses Vorurtheil hat München unzweifelhaft schon viele Nachtheile gebracht und wurde erst in der jüngsten Zeit durch die Statistik als das charakterisirt, was es ist.

Koenig blieb so zwei Jahre in Nürnberg und besuchte die dortige Kunstschule mit Fleiß und bestem Erfolge. In diese Periode seines Lebens fiel auch der Tod seiner Mutter. Ihr zu Liebe hatte er, wenigstens äußerlich, sein Streben nach dem Idealen aufgegeben und reellen Erwerb als Porzellanmaler gesucht und gefunden. Nun die Mutter todt, gelobte er sich, von jetzt an nie mehr einen Porzellanpinsel in die Hand zu nehmen.

Was er sich gelobt, hielt er auch von dieser Stunde an getreulich, nicht ohne später noch oft und hart empfinden zu müssen, daß er sich in seiner völligen Mittellosigkeit selber die Möglichkeit entzogen hatte, das zu seinem Unterhalt Nöthige zu verdienen. Aber das wäre keine echte und wahre Künstlerseele, welche sich durch die Aussicht auf Entbehrungen abschrecken ließe, nach einem höheren Ziele zu streben, als das ist seines Leibes Nothdurft zu erwerben. Nun machte er sich muthig daran, seine ersten Versuche im Componiren auszuführen. Natürlich fielen die Dinge nicht sonderlich aus, und doch sollte der junge Maler davon leben. Es fehlten ihm vor Allem ein Beschützer und dann Käufer für seine mangelhaften Erstlingsproducte. Wo sollte, wo konnte er Beides finden? Da erinnerte er sich in glück-

licher Stunde des kgl. württembergischen Staatsministers Carl von Wangenheim, der in Coburg wohnte. Obwohl ihm persönlich nicht näher bekannt, nahm er sich ein Herz und wendete sich vertrauensvoll an ihn. Herr von Wangenheim besaß einen zureichend gebildeten Blick, um sich trotz der mangelhaften Erscheinungen der Arbeiten des jungen Mannes bald darüber klar zu werden, daß es demselben an Begabung keineswegs fehle. Er empfahl ihn dem Herzoge Ernst von Coburg, dem Vater des jetzt regierenden Herzogs aufs wärmste und bewog diesen, Koenig durch Ankauf jener ersten Bilder zu unterstützen.

Inzwischen — denn solche Beziehungen und ihre Folgen kommen nicht über Nacht — verlegte sich Koenig auf den Nothbehelf aller unbeschäftigten Maler: er malte eine Reihe von Porträts und lebte von dem dafür eingenommenen Honorar, wobei er die nur zu oft eintretenden unfreiwilligen Pausen dazu benutzte, sich wieder seinen Componirversuchen zu widmen. Bald erfreute er sich als Porträtmaler eines gewissen Rufes und so kam es, daß er in dieser seiner Eigenschaft dem Fürsten von Hohenlohe-Waldenburg in Kupferzell bei Schwäbisch-Hall empfohlen ward, der ihn zu sich berief und länger als ein Jahr als „Hofmaler" in seinem Schlosse behielt, wo es an manchen ergötzlichen Vorgängen nicht fehlte. Es läßt sich denken, wie behaglich Koenig sich, von aller Nahrungssorge befreit, unter solchen Verhältnissen fühlte, um so mehr als er keineswegs gedrängt wurde, und neben dem Porträtmalen erwünschte Muße fand, seinen Hauptlebenszweck zu verfolgen. Daß Koenig in seiner Isolirtheit von allen künstlerischen Beziehungen, ohne Vorbilder und Anleitung auf dem schwäbischen Schlosse nichts Werthvolleres producirte als er früher in Nürnberg producirt hatte, ist begreiflich. Um so rühmenswerther ist die Liberalität, mit welcher Herzog Ernst ihm Bild nach Bild abnahm. Dabei mag er-

wähnt werden, daß alle diese Bilder, unter dem dauernden Einflusse der Uhland'schen Dichtungen entstanden, ausschließlich Gegenstände aus diesen behandelten.

Koenig war glücklicher Weise unbefangen genug selber zu begreifen, daß unter solchen Umständen ein wirklicher Fortschritt in der Kunst ganz und gar unmöglich sei, und so entschloß er sich denn rasch und bestimmt, nach München aufzubrechen.

Der Entschluß ward im Jahre 1833 ausgeführt: Koenig trat in einem Alter von fünf und zwanzig Jahren als Schüler in die Münchener Kunstakademie ein. Das ernste Pflichtgefühl überwand das Unangenehme seiner Stellung mitten unter weit jüngeren Leuten. Julius Schnorr von Carolsfeld nahm sich des ältesten Schülers der Anstalt, der zugleich der gewissenhafteste war und bald entschiedene Begabung verrieth, freundlich an, ihn unterweisend und leitend. In jener Zeit entstand ein aus sieben Oelbildern bestehender Cyklus aus der sächsischen Geschichte für den Herzog Ernst von Coburg. Als Gegenstand hatte Koenig, dem ganz freie Hand gelassen war, Scenen aus dem Leben der drei sächsischen Reformationsfürsten in Bezug auf die Reformation selbst gewählt. Diese Wahl wurde für Koenig höchst bedeutsam und folgenreich. Sie wies ihn auf ein Gebiet, das er mit solcher Vorliebe und solchem Erfolge bebaute, daß er sich dadurch einen eigenen Beinamen „Luther-König" erwarb. Um jene Compositionen schaffen zu können, mußte er die Geschichte der Reformation eingehend studiren, und dadurch, sowie durch eine besondere Vorliebe für derartige Gegenstäude wurde er zum speziellen Studium des Lebens des großen Reformators geführt, das ihn zu nicht weniger als 25 Compositionen begeisterte, welche er auf 48 Blättern herausgab. Dieses Werk war das erste, das den Künstler bekannt machte. Die Kritik nahm es höchst beifällig auf, und rühmte verdientermaßen den höhe-

ren Styl, welcher die Compositionen vor ähnlichen Arbeiten in bedeutsamer Weise auszeichnete. Aus diesem Cyklus malte der Künstler in späteren Jahren eine Reihe verschiedener Bilder, indem er sie auf einen größeren Maßstab übertrug. Insbesondere zeichnete er einen Carton mit lebensgroßen Figuren nach dem 32ten Blatte seines Werkes „Luther's Bibelübersetzung", welcher Carton sich dermalen im germanischen Nationalmuseum befindet, diesem großartigen Denkmale deutscher Kunst und deutscher Gesittung.

Die durch die eingehendsten Studien gewonnene treffliche Charakteristik Luther's wie seiner Zeit gab mehreren Freunden Koenig's Anlaß in ihn zu dringen, daß er der Schilderung der geistlichen Bewegung der Reformationszeit nun die Bilder der Volksbewegung in derselben, das Leben der Ritter und Bürger folgen lassen möge. Koenig aber lehnte dies Ansinnen mit den Worten ab, diese Zeit liege nun hinter ihm; er habe höhere Ziele.

Er versenkte sich fortan ganz in die christliche Theologie nach der Auffassung Luther's.

An die genannten Werke schloß sich ein weiteres von nicht geringerer Bedeutung an: seine 29 Initialen zu Luther's geistlichen Gesängen. Auch diesem Cyklus entnahm er wieder ein größeres Bild: „die Freude der Engel im Himmel über einen Sünder, der Buße thut", welches Frau Agnes Perthes in Gotha erwarb und der treffliche Merz in München in Kupfer stach. — In der Privatgalerie des Königs der Belgier befindet sich ein Oelbild Königs „Johann Friedrich der Großmüthige während des Schachspiels sein Todesurtheil anhörend" und eine große Zeichnung desselben Künstlers „Bonifacius den Deutschen das Christenthum predigend."

Die Originalzeichnungen der Initialen zu Luther's geistlichen Gesängen kamen in den Besitz Friedrich Wilhelm's

IV. von Preußen, der Koenig sehr hoch schätzte. — Ein weiteres Werk unsers Künstlers ist „das gülden ABC“, welches durch Julius Thaeter gestochen ward. Hieran reihten sich „die Psalmen David's“, deren Stich von Thaeter und Merz mit gewohnter Sorgfalt und charakteristischer Wiedergabe der Originalien in 12 größeren Blättern, 48 Darstellungen enthaltend, besorgt wurde.

Dem Jahre 1861 gehört Koenig's „Nathan und David“ an, wo dieser mit gebeugtem und verhülltem Antlitz vor dem Buße predigenden Nathan sitzt. Ein Jahr später entstand ein weiteres Oelbild: „Luther und Zwingli in Marburg, 1529“. Beide Bilder zählen übrigens sicher zu dem Schwächsten, was Koenig je geliefert. In beiden Fällen hat er unleugbar trotz seiner hohen Begabung invita Minerva geschaffen. Gleichwohl wurde „Nathan und David“ der Neuen Pinakothek in München einverleibt, für welche es König Ludwig I. erwarb. Die Handzeichnungen aus dem Leben David's, welche Koenig für König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen ausführte, sind von Hanfstängl in Dresden fotografisch vervielfältigt worden. Es sind einschließlich des Titelblattes 12 Compositionen, indem jedes Blatt aus einer Haupt-Composition und architektonischer Umrahmung, von Nebenbildern und beziehungsreichen Arabesken begleitet, besteht. Diese Blätter sind folgende: das Titelblatt mit der „profetischen Vision“, dann „David's Salbung“, „der Sieg über Goliath“, „Saul's Haß und Jonathan's Liebe“, „David's Bedrängniß“, „Saul's Untergang“, „David's Verheißung“, „David's Fall und Buße“, „David's Wiederaufrichtung“, „David's Uebermuth und Strafe“ und „David's Tod“.

Der Name „Luther-Koenig“, unter dem der Künstler so weit bekannt ist, als seine Werke Verbreitung fanden, hat seine vollste Berechtigung, denn Koenig verstand es nicht blos die Gestalt des

großen Reformators in würdiger Weise zu fassen, sondern es gelang ihm auch, dieselbe mit den Mitteln seiner Kunst populärer zu machen, mehr als je einem anderen Künstler vor ihm. Namentlich sind es die Blätter, welche Luther im Kreise seiner Familie und seiner Freunde zeigen, die dem Künstler unzählige Freunde erwarben. Aus diesen Compositionen spricht nicht allein die echt deutsche Gemüthlichkeit wunderbar zum Herzen des Beschauers, sondern sie erscheinen auch als eine wahre Verklärung des Familienlebens Luther's und seiner „herzlieben Käthe", die ihrem Gatten sein Haus zu einer Heimat machte, nach welcher er bei jeder Abwesenheit mit Sehnsucht zurückschaute. Seine Briefe an sie geben das glänzendste Zeugniß darüber, welche Fülle von Behagen, Zufriedenheit und Heiterkeit sie ihm zu bereiten wußte. Sie war es auch, die einen höchst wohlthätigen, sänftigenden Einfluß auf den schroffen Mann übte, und es ist daher nur billig, wenn nicht blos die Frauenwelt lebhaften Antheil an einem Bunde nimmt, der, unter mehr als außergewöhnlichen Verhältnissen geschlossen, vollkommen der Schilderung entspricht, welche Luther in den Worten niederlegte: „Es ist kein lieblicher, freundlicher, holdseliger Verwandtniß, Gemeinschaft und Gesellschaft, denn eine gute Ehe, wenn Eheleute in Frieden und Einigkeit mit einander leben."

In einem kurzen Abriß der wichtigsten thatsächlichen Momente seines Lebens, welche der Verfasser der Güte des Künstlers verdankt, sagt er selbst von sich: „Mein Ideal unter den lebenden Künstlern ist Cornelius." Es galt ihm demzufolge die echte deutsche Kunst, welche allein nach Bekämpfung des akademischen Zunftzwanges und antiken Götzendienstes war, als höchstes Ziel. Er verkannte den vollen Werth der alten deutschen Kunst nicht, aber er gewann auch die Ueberzeugung, daß dieselbe von ihrem Beginnen an bis zu ihrer höchsten Ausbil-

dung ihrem geistigen Gehalte nach mit der altitalienischen auf's engste verschwistert sei. So begegnen wir denn in Koenig's Arbeiten keinen Spuren des akademischen Zunftzwanges und der manieristischen Richtungen, mit denen die deutsche Kunst länger, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist, gekämpft hat.

Von seinen zahlreichen Arbeiten stehen seine Illustrationen — das Wort im besten Sinne genommen — zu Luther's Leben, sowie die Zeichnungen zu Psalmen in erster Linie. Ein feines Stylgefühl, eine reiche Fantasie, die sich namentlich in bedeutsamen Arabesken ausprägte, dabei auch eine große Gelehrsamkeit in seinem Fache waren seine Spezialität.

Gustav Koenig erreichte ein Alter von 62 Jahren und 2 Monaten; er ging am 30. April 1869 in Erlangen mit Tod ab. In der letzten Zeit seines Lebens war sein sonst so klarer Geist von trüben Wolken umschleiert und er der geliebten Kunst entfremdet.

Koenig war bei aller Liebenswürdigkeit doch keine ganz einfache Natur: so konnte er sich durch seinen künstlerischen und kirchlichen Eifer zu Aeußerungen hinreißen lassen, deren Härte und Oberflächlichkeit zu seiner Anspruchslosigkeit, Humanität und gewissenhaften Gründlichkeit in schroffem Gegensatze standen. So waren es namentlich die neuesten Forschungen auf dem Gebiete des Glaubens, die ihn zu heftigem Zorne entflammen konnten, und sein Urtheil über Renan, David Strauß u. A. war geradezu ungerecht. Andrerseits schonte er ebensowenig der zuvielgläubigen Katholiken, selbst sein hohes Vorbild Cornelius, Schnorr und Overbeck entgingen seinem scharfen Tadel nicht.

Von hohem Interesse ist Koenig's Briefwechsel mit Rietschel über das Lutherdenkmal, aus welchem hervorgeht, welchen

großen Antheil Koenig an der Conception und Composition dieses großen Werkes gehabt hat.

Trotz aller Entschiedenheit seines Auftretens machte er doch nie den Eindruck des Anmaßenden: er vereinigte die Gaben des Humors und einer echten Lebensfreudigkeit mit dem tiefen Ernst der Gesinnung und Ueberzeugung in Allem, was seine Kunst berührte.

Koenig führte die Feder mit Gewandtheit. Er hinterließ außer einigen biografischen Aufzeichnungen den Plan zu einer Geschichte der Religion Christi bis zur Reformation, eine Abhandlung über die bildliche Darstellung Gottes und ein chronologisches Verzeichniß aller seiner Arbeiten.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.